IMAGINÁRIO DECOMPOSTO: ANÁLISE DAS POÉTICAS DO (DES)HUMANO NO TEXTO E NA CENA DO ESPETÁCULO *O HOMEM DECOMPOSTO*

Alexandre Silva Nunes (UFG)[1]

Resumo: Este trabalho estabelece uma breve introdução ao estudo da imagética cênica do texto dramático *Teatro Decomposto ou O Homem-Lixo*, do romeno Matéi Visniec, seguida de reflexões sobre duas experiências criativas, em teatro, baseadas no estudo do referido texto. Faz-se uma imersão na paisagem desenvolvida por Visniec, analisando seus componentes essenciais, estrutura e proposições cênicas, em equiparação com as respostas cênicas que vêm sendo criadas, pelo Laborsatori Teatro – Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena, da Universidade Federal de Goiás.
Palavras-chave: O Homem Decomposto; Teatro Decomposto; Imaginário; Dramaturgia.

Uma dramaturgia sem drama, uma trama sem conflito, dezenove monólogos, algumas vozes na escuridão, outras na luz ofuscante, um futuro pretérito, uma paz sustentada pelas guerras, diversos métodos e técnicas de aplicação da lavagem cerebral. Teatro decomposto, teatro e seu oposto, o não teatro, um teatro apenas proposto e as imagens de um espelho do mundo atual, do ser humano se descobrindo como lixo. Eis um panorama rápido, em *brainstorm*, do universo fictício do texto *Teatro Decomposto ou O Homem Lixo*, do romeno Matéi Visniec (2012). À primeira vista, pensamos que a designação de *teatro do absurdo*, cunhada por Martin Esslin (2018), caberia. Mas o próprio autor do texto rechaça a ideia. Prefere que o mesmo seja entendido como *realismo fantástico* (MAIA, 2019). Ou seja, uma fantasia da realidade. E de fato o último monólogo do texto sugere a imagem de um homem defronte à sua própria imagem no espelho, ansiando para que essa imagem refletida possa adentrar a realidade, ou o inverso disso, que ele mesmo possa mergulhar no espelho. Realidades especulares e espetacularmente fantásticas. Mas, no fundo, um quadro muito (sur)real da realidade contemporânea.

O Texto e sua Estrutura

O texto de Visniec, em sintonia com a realidade do teatro de hoje, propõe-se como devir cênico, a ser terminado pelos encenadores que por ele se interessarem. De imediato uma proposta altruísta e um convite a modos compartilhados de composição, com pessoas que, em sua maior pare, nem chegará a conhecer. Diz o autor que, em

[1] Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFG), Doutor em Artes Cênicas (UFBA), Mestre em Artes (UNICAMP), graduado em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas (UFPE). Contato: alexandrenunes@ufg.br.

algum momento, já houve uma ordem na arrumação das cenas, mas que houve posterior desistência desta ordem (VISNIEC, 2012, p. 9), pelo entendimento de que o formato decomposto seria algo melhor: muitas alternativas permaneceriam declaradamente abertas ao livre exercício de outros criadores, diante de uma única exigência: "a liberdade absoluta" (IBID, p. 9).

De modo objetivo, o autor nos oferece vinte e quatro cenas que se encerram cada uma em si mesmas, ausentes de qualquer princípio aristotélico de continuidade. Destas vinte e quatro cenas, dezenove são estruturadas na forma de monólogos, ou seja, a lógica do diálogo ou da ação dialógica está ausente. Em seu lugar, temos estranhos personagens que falam diretamente com ao leitor (público), desnudando suas manias e compulsões: o vício de comer carne transmutado em autocanibalismo, diálogos com um ser que reside no espelho, a profunda amizade entre um homem e um besouro, a solidão de um atleta que não consegue parar de correr, a experiência de viver num mundo desabitado, o *status* social de alguém que se descobre lata de lixo e diversas recomendações sobre os benefícios da lavagem cerebral. Entre (após ou antes d)esses monólogos, se desenham cinco cenas dialógicas, definidas pelo autor de modo vago: não se trata de pessoas, mas apenas de vozes, que se desenvolvem ou na escuridão ou sob luz ofuscante.

Imaginário Decomposto

Que imagens o texto nos traz? Seria possível esboçar a noção de uma paisagem geral, que permeie toda a dramaturgia? Correndo alguns riscos de simplificação, a resposta pode ser positiva. Uma ideia parece reincidir em toda a obra, a de um mundo distópico e desumano, dominado pela impessoalidade, onde a solidão e o individualismo reinam absolutos. Se analisarmos com cuidado, perceberemos que todos os personagens dos dezenove monólogos sofrem de profunda solidão: 1) um descreve as virtudes de se viver isolado dentro de um círculo imaginário, longe da companhia alheia; 2) outro vive e trabalha dentro de uma máquina cuja função é consertar outras máquinas, responsáveis estas pelo enterro automatizado das vitimas da última guerra; 3) outro que encontra num cavalo desconhecido sua melhor companhia; 4) outro que vive sob a companhia restrita dos diversos animais que adestra; 5) um filósofo cuja única companhia é a de um mágico, com o qual se comunica através de cartas; 6) outro que se confunde com o bicho que reside na maçã, prestes a ser devorado por quem come a

fruta; 7, 8 e 9) três loucas que descrevem três sucessivas epidemias: de borboletas, caracóis e de chuva, e vivem sob o pânico constante destas epidemias; 10) o próprio homem-lixo, que é confundido constantemente com uma cesta de lixo, sendo invisível como humano para as pessoas que, rotineiramente, descartam lixo sobre ele; 11, 12 e 13) três especialistas em lavagem cerebral, que descrevem as vantagens da prática e ensinam as pessoas sobre a obrigatoriedade da prática; 14) um homem apaixonado por carne, cuja compulsão o leva a comer a própria carne, devorando-se; 15) um atleta que depois de iniciar seu treino diário descobre que não consegue mais parar de correr, indo inevitavelmente para o próprio afogamento, ao chegar no mar; 16) um homem que estabelece e desfruta de profunda amizade junto a um besouro que descobre residindo em sua casa; 17) um mágico que depois de brincar de fazer as pessoas desaparecerem, acaba fazendo desaparecer a si mesmo; 18) um indivíduo que acorda e verifica que todos os seres vivos desapareceram misteriosamente, estando ele a viver só, num mundo abandonado; 19) outro que desenvolve profunda amizade com um ente que habita o espelho de sua casa e pelo qual desenvolve profundo amor.

As vozes na escuridão apresentam situações amplamente surreais, nas quais a visão é turva. Na primeira, um homem é inteiramente devorado pelo animal de estimação de um transeunte, que se alimenta apenas de carne humana. Mas há ainda tempo para os dois dialogarem sobre a vida e a própria solidão de ambos: um porque não tem ninguém no mundo, outro porque a única companhia é o animal que devora qualquer outra pessoa que dele se aproxime. Na segunda, as pessoas da cidade se deparam com um ser indecifrável, morto misteriosamente. Cada um que o observa distingue partes de animais diferentes é impossível concluir do que se trata. Mas antes de dar o último suspiro, o animal ainda tem tempo de dizer suas últimas palavras: *perdoem-me*. Na terceira cena de vozes na escuridão, um grupo de pessoas tenta fugir de algum lugar para outro, nenhum destes definidos. Como não enxergam nada por onde andam, seus diálogos se confundem continuamente entre si.

As vozes sob luz ofuscante atingem maior nível de surrealidade. Na primeira delas, dois indivíduos tentam ensinar um terceiro a falar a palavra barbante. Mas ainda que a palavra seja pronunciada repetidamente pelo indivíduo que está sendo obrigado a pronunciá-la, os outros dois continuam tentando, como se ele não tivesse falado. Para atingir o intento que estranhamente já foi obtido desde a primeira tentativa, eles apelam

a ameaças e diversas formas de tortura. Na outra, um revolucionário inflama as massas, sugerindo como solução para os problemas do mundo uma revolução que tem como pressuposto a morte de todos os líderes políticos, jurídicos e até mesmo de Deus. Depois que consegue aprovação para a proposta de morte de todos e comemora a vitória, as massas decidem matar também o próprio revolucionário. Um a um, cada homem das massas decide substituir o revolucionário, depois de sua morte, assumindo o comando e sendo imediatamente morto pelos demais, até que só resta um único homem, que pragueja ao final, por ter restado só e não ter mais ninguém para matar: *Merda! Merda! Merda!*

O Homem-Lixo é portanto, ainda que indiretamente, um texto de alto teor político. Questiona, sob a fachada de um falso futuro, a realidade contemporânea da completa ausência de valores e referências. De um mundo ocupado por pessoas incapazes de qualquer tipo de compaixão ou empatia, reclusos dentro de sua realidade pessoal, sem interesse algum pela alteridade. A partilha de experiências inexiste, sendo possível entrevê-la, no máximo, com animais ou insetos, em casos específicos e esporádicos. E apesar de dar indicativos ocasionais de um futuro indefinido, o texto faz alusão constante a artefatos antigos: uma máquina de datilografia, um gramofone, a comunicação por cartas. E ainda que as referências à guerra indiquem se tratar de uma terceira guerra, a atmosfera do texto é a do pós-guerra de meados do século XX. Como se a paisagem do texto fosse a de um meio-termo entre o vácuo que as duas grandes guerras deixaram e o fim onírico da humanidade, sob a noção de uma nova guerra, que talvez só exista no imaginário doentio contemporâneo. O amor à destruição do outro, da diferença que incomoda e, por isso, deve ser extinta. Pela morte ou pela lavagem cerebral: "Venham todos, senhoras e senhores, aos centros de lavagem; os melhores especialistas e consultores estarão gratuitamente a seu dispor". (VISNIEC, 2012, p. 65)

O Homem-Decomposto: Aprofundando a Decomposição

Todo tratamento cênico de textos teatrais é um exercício específico de criação e recriação. Fazer teatro com base num texto pode ser compreendido como um ato de resposta: dar respostas cênicas a um literatura que não conta com outra coisa senão palavras para construir suas paisagens e acontecimentos. Essas respostas podem se dar de muitas formas, sendo a supressão absoluta da palavra uma das alternativas. Nossa primeira experiência com o teatro decomposto de Matéi Visniec se deu no contexto de

uma disciplina do curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de Goiás. Dada a grande quantidade de atores, foi possível abraçar a quase totalidade dos dos monólogos e cenas, tendo ocorrido exercícios de recorte específico, no interior de cada monólogo. Adaptações também se mostraram úteis no processo de criação cênica. Demos a essa experiência a denominação de *Trashman: Uma Coisa Quase Outra Coisa*. O uso do termo em inglês se mostrou provocativo pela semelhança que apresentava à denominação comum a diversos personagens de super-heróis norte-americanos. Assim, o termo *Trashman* agregava a conotação de um anti-heroísmo, como crítica à compulsão ocidental por heróis.

A noção de herói foi largamente explorada por Joseph Campbell, especialmente no livro *O Herói de Mil Faces* (CAMPBELL, 2007), quando ele a equipara a uma jornada de autoconhecimento, dividida em três fases: a partida, a iniciação e o retorno. Essa noção se tornou largamente difundida e, até mesmo, excessivamente valorizada, gerando uma espécie de cegueira sobre o tema. O arquetípico James Hillman buscou corrigir esse problema, porque viu na mítica do herói os traços próprios da inflação do ego ocidental. Seu trabalho, num sentido oposto, buscou libertar

> a alma de sua identificação com o ego e sua vida e com os heróis de luz do mundo superior, assim como com os altos deuses que fornecem ao ego seus modelos, e que têm lançado nossa consciência numa estreiteza unilateral e supressiva com relação à vida, à saúde e à natureza. (HILLMAN, 2010, p. 191)

Nesta linha de pensamento, o anti-heoísmo com o qual trabalhamos buscava justamente criar uma atmosfera de ridicularização do heroísmo individualista que o próprio texto de Visniec parece criticar. Assim como um desvelamento das consequências desse culto ao eu, exacerbado em nossa cultura. Um culto egóico que nos separa das relações horizontais com os demais, criando uma massa de pseudos heróis, que se fecham em seus mundos particulares e se descobrem a cada dia mais vazios de sentido, como os moradores de círculos individuais do texto de Visniec: “As pesquisas mostram que os habitantes da cidade passam mais de cem dias por ano no seu círculo. Foi feito um recenseamento daqueles que não saíram do círculo por cinco anos, dez anos, vinte anos. Sem dúvida tomaram gosto pela eternidade”. (VISNIEC, 2012, p. 13)

A experiência de sala de aula, entretanto, não pôde verticalizar as investigações cênicas em torno da proposta de Visniec. Assim, com um coletivo reduzido de atores-pesquisadores e no contexto do Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena – LABORSATORI, foi possível estabelecer uma resposta mais consistente aos problemas que o texto de Visniec colocava. Essa nova experiência se valeu dos estudos disciplinares realizados anteriormente, mas se propôs a criar uma poética cênica mais autoral, selecionando um continente menor da dramaturgia, com vistas a especificar o campo temático e atribuir-lhe em sentido mais de acordo com a realidade social brasileira. A este novo espetáculo demos o nome de *O Homem Decomposto*, cruzando dois dos principais termos do título da obra de Visniec, passando a ressaltar o caráter fragmentado da consciência contemporânea, bem como aludindo à noção de uma espécie de autópsia do ser humano atual.

A escolha dos monólogos seguiu um método tão surreal quanto a obra em si: os atores se aprofundaram nos monólogos que lhes tocaram subjetiva e particularmente, sem necessidade de maiores explicações sobre as razões para essas predileções. Assim, a estrutura do espetáculo se organiza em quatro eixos, que são cenograficamente (espacialmente) demarcados através de quatro nichos organizados sobre uma plataforma giratória cortada duas vezes ao meio. Em três destes nichos, os espectadores acompanham, uma a cada vez, a intimidade de três dos personagens de Visniec: o homem do besouro, o morador de rua e o corredor. A intimidade absurda da vida destes homens contrasta com o que ocorre no quarto nicho: 1) projeções do chamado "governo único", que dão indicações precisas sobre os modos como os cidadãos devem proceder à lavagem cerebral regular; 2) uma das cenas das vozes na escuridão, em que o animal de estimação devora um transeunte; 3) diversas seções de interrogatório e tortura, nas quais oficiais públicos exigem que o torturado pronuncie a expressão "ordem e progresso", e continuam o pressionando a falar, como se ele estivesse se recusando, ainda que o homem repita a expressão a todo momento; 4) Uma revolução que convoca as massas ao exercício do ódio, propondo a morte não apenas dos representantes públicos e líderes políticos, mas também de artistas e jogadores de futebol, a qual culmina com a morte do próprio revolucionário, pelas mãos ensandecidas das massas.

Nos dois últimos casos, adaptações específicas foram capazes de dar uma conotação extremamente aguda ao público brasileiro. Apesar de o imaginário da guerra

possuir ampla representação na imaginação universal, percebemos que a aproximação da realidade brasileira poderia se mais intensa. Deste modo, a simples substituição do termo *barbante* pela expressão *ordem e progresso*, que figura na bandeira brasileira, foi capaz de aproximar o espectador do imaginário da ditadura militar da década de sessenta. Assim como, a substituição dos líderes europeus mencionados no texto de Visniec, na cena do revolucionário, por referenciais brasileiros, acabou aproximando a atmosfera cênica das experiências atuais de ódio e guerra entre grupos opostos que temos vivido nos últimos anos.

Essas experiências nos deram a oportunidade de estabelecer um profundo mergulho nas temáticas que Visniec discute no texto, numa perspectiva muito singular, que foi capaz de aprofundar a atmosfera de vazio, dando a esse vazio um sentido próprio e específico, em relação à realidade brasileira atual. Ao heroísmo e ao ódio à diferença que impregnaram as ruas e as redes sociais.

REFERÊNCIAS

ESSLIN, Martin. O teatro do absurdo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2018.
HILLMAN, James. Re-vendo a psicologia. Petrópolis: Vozes, 2010.
VISNIEC, Matéi. Teatro decomposto ou o homem-lixo. São Paulo: É Realizações, 2012.
CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.
MAIA, Adriana. Matéi Visniec: um autor de muitas faces. Teatro Hoje, 2019. Disponível em: https://teatrohoje.com.br/2019/09/02/matei-visniec-um-autor-de-multiplas-faces/. Acesso em 04/09/2019, 20h00.

O SENTIMENTO DE EXÍLIO NA REESCRITA DE ANTÍGONA POR JEAN ANOUILH

Elizabeth Serra dos Santos (UFRJ)[1]

Resumo: Segundo Raymond Williams, em *Tragédia Moderna*, é importante examinarmos a tradição, especialmente com referência ao seu desenvolvimento histórico atual. É o que nos oferece a reescrita de Antígona por Jean Anouilh, que faz com que a riqueza estética do texto de Sófocles se perpetue no tempo. Durante o domínio germânico, os franceses viveram um sentimento de exílio que fez parte, na época, da filosofia existencialista que contemplava a condição solitária do homem. Este trabalho, através de imagens na reescrita de Anouilh, propõe uma reflexão sobre a questão do exílio, que se reverbera nos dias de hoje.

Palavras-chave: Tradição; Reescrita; Exílio.

Introdução

Examinar a tradição trágica, declara Williams (2002), é olhar para obras e ideias nos seus contextos imediatos, e na sua continuidade histórica, examinar "o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e ideias" (WILLIAMS, 2002, p.34), levando em consideração sempre a diversidade da experiência atual. Tomando como ponto de partida a afirmação de Williams, o presente trabalho começa com uma síntese sobre a arte poética e a filosofia do trágico. Trata, em seguida, da questão do resgate da tradição como resposta à experiência provocada pelas grandes guerras. E a seguir, introduz a peça *Antígona*, que é vista por muitos estudiosos como uma metáfora relacionada ao contexto da ocupação nazista na França. Imagens que ressoam das cenas escolhidas, no original e tradução, são comentadas, com a intenção de fazer uma conexão entre elas e a filosofia existencialista, a qual abrange o sentimento de solidão e de exílio vivido pelos franceses durante o domínio alemão. Por fim, a partir do pensamento de Alexis Nouss, é feito um desmembramento sobre a questão do exílio nos dias atuais.

A arte poética e a filosofia do trágico

Na Antiguidade clássica, os gregos acreditavam que o universo era regido por leis que garantiam a ordem e a justiça. Nos dias de hoje, é impossível estabelecer conexões com as mesmas crenças daquela época, pois a natureza da ordem varia de acordo com as diferentes culturas.

[1] Mestranda em Letras Neolatinas (UFRJ). Contato: elizabethserra@yahoo.com.br.

A ação trágica grega não é baseada no indivíduo, mas num enredo, numa história, na qual o homem luta para se ver livre do que lhe é predestinado. No final do movimento dessa ação, a ordem é restaurada pelas leis do universo, e o homem se rende ao seu destino. Aristóteles define a arte dessa passagem, da luta do homem pela liberdade até a sua redenção, como arte poética.

O idealismo alemão, principalmente com Schelling, vê nessa vontade de liberdade do indivíduo em ultrapassar o seu *métron* (medida de cada um), o momento da própria ação humana. Em *Ensaio sobre o Trágico* (2004)**,** Peter Szondi afirma que é a partir do pensamento de filósofos idealistas, envolvendo esse espaço íntimo do indivíduo, que nasce a teoria do trágico, a qual vem assumindo variações ao longo do movimento geral da história. Entre essas variações, a de Williams merece destaque, pois apresenta uma visão social da tragédia. Williams coloca o herói trágico como um indivíduo enraizado numa experiência coletiva e compartilhada. Não mais como um ser humano isolado, que sofre com o seu destino. O crítico inglês considera a reflexão sobre a tragédia importante porque ela é "um ponto de interseção entre a tradição e a experiência" humana (WILLIAMS, 2002, p.33). Williams apresenta, no seguinte trecho, uma ideia do que vem a ser tragédia para ele, explicando que ela nasce a partir de conflitos provenientes de transformações entre o velho e o novo, em uma determinada cultura, conflitos esses que provocam reações e contradições na relação entre indivíduo e sociedade:

> Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva (WILLIAMS, 2002, p.79).

Williams vê na dimensão da experiência humana uma nova compreensão do conceito de tragédia. A violência, o medo, e especialmente, a perda de direitos como cidadão no mundo são, para ele, experiências trágicas, pois resultam da ação de sistemas determinados que regulam as relações dos homens entre si. E essa ação, sustenta Williams, é trágica, não por ser contra deuses ou contra o inanimado, mas contra outros homens.

A tradição e *Antígona*

Em certas épocas, desenvolve Williams, houve a necessidade de uma revitalização da tragédia como "estratégia estabelecida pela consciência da necessidade de uma tradição" (WILLIAMS, 2002, p.34). O retorno da cultura grega, por intermédio da literatura, modalidade artística através da qual lemos o tempo e a história, tem o objetivo de reconfigurar a experiência provocada, principalmente, pelas guerras, por meio da sabedoria do tempo. O ensaio *Experiência e Pobreza* (1933), de Walter Benjamin, que trata do retraimento de experiências comunicativas no período da Primeira Guerra, se encaixa perfeitamente com a atmosfera da ocupação nazista, e, consequentemente com o que Williams fala, da necessidade de examinar a tradição trágica, numa época em que esta se encontra "em vias de ser destruída por um presente ingovernável" (WILLIAMS, 2002, p.34). Segue um trecho de *Experiência e Pobreza*, como uma reflexão sobre os dois momentos das grandes guerras, que foram trágicos para a civilização:

> Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (BENJAMIN, 1933, p.124).

A tragédia *Antígona* foi vista, nos tempos da Segunda Guerra, como uma metáfora referente ao período da ocupação, simbolizando um tempo em que os franceses se sentiam divididos ideologicamente em serem colaboracionistas ou membros da resistência. Essa divisão interna entre o povo francês intensificou o sentimento de devastação e humilhação instalado no país, na década de 40. Na peça clássica, fica evidenciado o conflito entre as tradições e o poder humano, que o dramaturgo francês retoma e atualiza colocando em foco a questão da ação trágica em tempos modernos, definida por Williams (2002), como uma ação que não é contra os deuses ou contra o inanimado, mas contra outros homens.

As imagens na reescrita

No texto de Sófocles, a cena escolhida para este trabalho, para um cotejo com a de Anouilh, tem a presença do coro, batizado de *Ode ao homem* (VIEIRA, 2009, p.15). É um canto sobre as façanhas do homem que termina com a figura de Antígona entrando no palco, conduzida pelo guarda até Creonte. O rei já estava ciente, por intermédio do

guarda, de que alguém havia ousado desobedecer o seu édito, iniciando os ritos fúnebres para o sepultamento de Polinices. Só não sabia que era Antígona, quem praticou a desobediência. Surge, então, um momento de tensão dramática, com a chegada da heroína no palco. As personagens principais se confrontam, colocando em duelo as leis da pólis com as leis divinas (VIEIRA, 2009, p.51):

Antígone:
Agir, falar o que bem queira
São vantagens de que o tirano goza.

Creon:
Nenhum outro tebano vê desse ângulo.

Antígone:
Veem sim, mas o pavor lhes trava a língua.

Creon:
Não te avexa pensar avessa aos outros?

Antígone:
Não me envergonha honrar um consanguíneo.

Na reescrita, o coro quebra o ritmo da peça. No momento em que a tensão dramática pretende se instaurar com a presença de Antígona diante de Creonte, o coro, representado pelo mesmo ator do prólogo, convida o espectador a refletir sobre a natureza da forma dramática que se desenrola no palco. E as imagens que surgem dessa reflexão evocam, em especial, o contexto existencialista daquele período histórico:

> E além disso, sobretudo, a tragédia é tranquilizadora porque sabemos que não há esperança, aquela suja esperança e que fomos pegos, que estamos enfim presos como um rato, com todo o céu pesando em nossas costas, e que só nos resta gritar (ANOUILH, 2009, p.63).

Valores negativos como o sujo, em "suja esperança", na citação acima, fizeram parte, para Benjamin (1994), de imagens usadas na literatura, principalmente durante o movimento surrealista, para mostrar insubmissão aos valores estabelecidos pela sociedade burguesa e pelo capitalismo. Já no contexto da ocupação, percebemos que

essa imagem do sujo não só sugere a revolta dos franceses contra o domínio alemão, mas sobretudo, a sensação de isolamento, de aprisionamento provocada por esse domínio. Ao dizer que "não há esperança e que fomos pegos, que estamos enfim presos como um rato"; e também, ao descrever o herói trágico em: "E o vencedor, já vencido, permanecendo sozinho no meio de seu silêncio..." (ANOUILH, 2009, p.62), o coro reforça, através dessas imagens, essa sensação de solidão e de exílio.

O pensamento existencialista

A filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre tem suas origens na sua experiência pessoal e histórica, pois foi nesse contexto conturbado de grandes guerras e de desvalorização do homem que Sartre se impõe como representante dessa corrente de pensamento. Para os existencialistas, o sentimento de solidão e de exílio é o resultado do fato de que o homem é arremessado a um turbilhão de situações tumultuadas no mundo, nas quais se vê diante do outro. Para Sartre, o outro é indispensável para a sua existência, para o seu autoconhecimento. Seguem palavras de Sartre sobre a importância de passar pelo outro para obter uma verdade sobre si próprio: "...a descoberta de meu íntimo revela-me, ao mesmo tempo, o outro como uma liberdade colocada diante de mim, que sempre pensa e quer a favor ou contra mim" (SARTRE, 2014, p.34). Percebemos através dessas palavras que, a teoria que construiu sobre o homem no mundo, "não o impediu de sentir sua impotência sob a ocupação", já que ele próprio, como artista militante, viveu essa realidade (SARTRE, 2014, p.11).

Relacionando o pensamento existencialista com dados históricos, sabemos que a França assina um armistício com a Alemanha, e esta transfere o governo francês para a cidade de Vichy. Após a mudança, o Governo de Vichy fica com apenas dois quintos do país para administrar, ou seja, a maior parte da França fica à mercê do outro: a Alemanha. A composição da personagem de Creonte, no texto de Anouilh, estaria relacionada ao Governo de Vichy, ao se ver obrigado a tomar decisões que não queria tomar: "Mas me senti de repente como um trabalhador que recusa uma tarefa. Isso não me pareceu correto. E eu disse sim" (ANOUILH, 2009, p.80). E a personagem de Antígona ganha o contorno da Resistência Francesa, com a heroína desejando transgredir a ordem, afrontá-la e permanecer fiel a si mesma: "Eu ainda posso dizer 'não' a tudo de que não gosto e pagar pelos meus atos" (ANOUILH, 2009, p.81).

Seguem dois trechos da fala do prólogo, na reescrita, que complementam o perfil das personagens principais:

> Pensando que logo vai ser Antígona, que vai de repente surgir dessa moça magra, morena e retraída que ninguém levava a sério na família e se erguer sozinha diante do mundo, sozinha diante de Creonte, seu tio, que é o rei (ANOUILH, 2009, p.29).
>
> Às vezes, à noite, quando fica cansado, ele se pergunta se não é inútil dirigir os homens. Se esse não é um ofício sórdido que se deve deixar aos mais rudes...(ANOUILH, 2009, p.30).

Observamos que o sentimento de exílio, vivido pelos franceses em seu próprio país, é retratada, principalmente, nas figuras de Creonte e de Antígona: o rei de Tebas, que "se levanta tranquilo como um operário diante de sua jornada" (ANOUILH, 2009, p.30), é a face do exílio do governo francês em Vichy; e a heróina, ao dizer a Creonte que não é obrigada a fazer o que não quer, demonstra a insubmissão da resistência à ocupação estrangeira: "Já eu não sou obrigada a fazer o que não quero! Talvez o senhor não quisesse tampouco recusar uma tumba a meu irmão?" (ANOUILH, 2009, p.82).

Alexis Nouss e o sentimento de exílio hoje

A noção de exílio que observamos no cenário da Segunda Guerra, se amplia nos dias de hoje com a realidade das migrações contemporâneas. Alexis Nouss desenvolve os termos "refugiado" e "migrante", em seu artigo *La condition de l'exilé* (2015), esclarecendo que, apesar do primeiro se referir às pessoas que fogem de conflitos armados ou perseguições, e o segundo, àquelas que se deslocam, principalmente, por melhores condições de vida, ele os acolhe de maneira igual em seu imaginário, integrando os dois termos à experiência humana do exílio pois são, sobretudo, vidas que vivem nas bordas, internas e externas, no mundo de hoje. E além disso, como as migrações atuais têm reunido todas os motivos citados acima, em especial, infelizmente, os deslocamentos à força, como aconteceu em 1940, com a fuga massiva dos franceses por causa dos bombardeios alemães, refugiados e migrantes, juntos, fazem parte dos exilados de hoje.

Ao afirmar que a noção de exílio está além da noção de mobilidade, Nouss vai ao encontro com o que Anouilh quis simbolizar para o leitor/público com sua reescrita, ou seja, a experiência de não pertencimento à uma outra ordem no próprio país. Na entrevista concedida à revista francesa *Hommes et Migrations* (2016), Nouss justifica seu pensamento citando as palavras do escritor francês, Patrick Modiano, que nos

lançam à *Antígona* de Anouilh: "a Paris dos colaboracionistas, da ocupação é a Paris dos exilados". Devemos acrescentar, que o que Nouss fala sobre a experiência exílica, contribui muito para um maior entendimento sobre o que se passou no cenário em que a peça de Anouilh foi criada.

A experiência exílica, argumenta Nouss, começa no íntimo do indivíduo. É onde a marca da ruptura, causada por uma mudança voluntária ou involuntária, fica impressa. A continuidade dessa experiência acontece em paralelo às transformações concretas de vida, como o êxodo da população francesa diante dos bombardeios alemães. Nouss explica que a experiência exílica representa um 'núcleo existencial comum" (NOUSS, 2015, p.22) a todos esses fenômenos de mobilidade sob coerção. Refletir sobre essas diversas experiências exílicas, sob um ponto de vista, não só individual, mas também coletivo, sustenta Nouss, é reorientar os discursos atuais que tratam das migrações tão acentuadas ultimamente, e que por questões de estatística e análise econômica, apagam a potencialidade do exilado como ator político, retirando dele a possibilidade de fala.

Considerações finais

A reescrita de *Antígona* por Jean Anouilh nos faz voltar à Grécia Antiga e refletir sobre o que foi a tragédia, na visão de Aristóteles, e como os românticos alemães introduzem uma filosofia do trágico, defendendo a ideia de que no momento em que o herói deseja se libertar do seu destino é o momento da própria ação humana. Williams oferece uma variação dessa teoria argumentando que o herói contemporâneo já não sofre mais sozinho com o seu destino, pois se encontra num turbilhão de situações tumultuadas no mundo, nas quais se vê diante do outro. E esse outro, na reescrita, é simbolizado pela ocupação nazista, que provocou um sentimento de exílio nos franceses. Imagens construídas na peça evocam, principalmente com Creonte e Antígona, os fatos que causaram esse sentimento no povo: o exílio do governo francês em Vichy e o surgimento dos grupos da Resistência Francesa, cujas ações contra a presença do estrangeiro, precisavam ser feitas, segundo a história, sempre de forma clandestina, como se estivessem numa terra que não era a deles. A conduta de Antígona simboliza muito bem aqueles que enfrentaram a morte em nome da liberdade.

A noção de exílio é então atualizada com o relato dos grandes fluxos migratórios que têm ocorrido ultimamente. Ao descrever a experiência exílica, Alexis Nouss muito

contribui para a nossa compreensão do que se passou no íntimo dos franceses quando estiveram sob o domínio alemão.

Acreditamos que a reflexão sobre o sentimento de exílio, na reescrita de Anouilh, ganha força justamente por resgatar o sentido de tragédia na contemporaneidade. E esse resgate vem da teoria de Williams, que compreende a tragédia como um fator histórico, que muda de acordo com o tempo e que está relacionado com um momento de crise. Desenvolvendo um pouco mais as ideias do inglês, crises acontecerão sempre, e num ritmo cíclico. Por conseguinte, sentimentos como o de exílio, que surgem de tensões entre o velho e o novo, continuarão a existir, e servirão, de alguma forma, para um maior entendimento do que vem a ser a nossa própria experiência trágica.

Referências

ANOUILH, Jean. *Antígona*. Trad. Sidney Barbosa. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

ANOUILH, Jean. *Antigone.* Paris: La Table Ronde, 2008.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: *Obras Escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

MACÉ, Marielle. *Siderar, Considerar: migrantes, formas de vida*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega – O Mito em Cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

NOGUEIRA, Ricardo de Souza. *Persas de Ésquilo - Estudos sobre as Metáforas Trágicas, Tradução e Notas*. São Paulo: Annablume, 2017.

NOUSS, Alexis. *Pourquoi en finir avec l'exil*. http://hommesmigrations.revues.org/3648.PDF. 2016.

_____. *La condition de l'exilé, Penser les migrations contemporaines*. http://journals.openedition.org/lectures/19393.PDF. 2015.

NUSSBAUM, Martha C. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Trad. Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Apres. e notas, Arlette Elkaïm-Sartre. Trad. João Batista Kreuch. 4ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

VIEIRA, Trajano. *Antígone de Sófocles*. Trad. e Introd. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

.

A FECUNDIDADE DO INCONSCIENTE: PONTOS DE PARTIDA

Luiz Felipe de Queiroga Aguiar Leite (UNISÃOMIGUEL E FOCCA)[1]

Resumo: No presente texto retomamos um segundo momento ensaístico iniciado na primeira edição da ABRALIC quando estudamos a obra crítica, teórica e literária de Jerome Rothenberg através da relação entre vanguarda e tradição. Para o momento, três temas foram criados tomando com base os escritos do autor e eles serão os *pontos de partida* para o desenvolvimento de um futuro trabalho que visa discutir a fecundidade do inconsciente na literatura e nas artes: a obra, o autor e a experiência humana.
Palavras-chave: Inconsciente; Pontos de partida; Jerome Rothenberg.

O texto que se segue é o segundo passo de um trabalho que começou a se desenvolver na última edição da ABRALIC, quando discutimos a *fecundidade do inconsciente* em Jerome Rothenberg partindo da relação entre vanguarda e tradição na obra crítica, teórica e literária do autor. Neste momento, a obra de Rothenberg é mais uma vez retomada, mas como *pontos de partida* para discutirmos três temas gerais criados para o desenvolvimento de um futuro trabalho: o autor, a obra e a experiência humana. O intuito não é construir conceitos, nem categorizar, o que parece indicar a generalização dos temas. Nosso caminho se produzirá estabelecendo uma hermenêutica produtiva com o autor, de onde partiremos e para onde ciclicamente retornaremos. Neste momento, portanto, tratamos brevemente dessas três bases, ou *pontos de partida*: as relações entre a carta do vidente de Rimbaud com o xamã; a leitura que Rothenberg realiza de um poema seneca; e suas propostas acadêmicas, concentradas na frase de efeito: "Dê aulas com um chocalho de um tambor". Esses são os três pontos que nos levarão a discutir a fecundidade do inconsciente na literatura e nas artes. Assim começamos.

A substância da obra de Rothenberg se apoia em uma mudança estrutural. Seu caráter revolucionário parte do mesmo valor que Derrida deu à etnologia: a percepção de que os povos e suas culturas constroem diferentes concepções de mundo, que envolve as práticas e as crenças, e tudo o mais que se incluiu no largo conceito contemporâneo de cultura. Há, portanto, que mergulhar no caos cósmico para que a semente em sua escuridão seja fecundada, assim dizem suas *Propostas revolucionárias* de 1966:

[1] Graduado em Letras (UFPE), Mestre em Ciências Sociais (UFBA), Doutor em Literatura e Interculturalidade (UEPB). Contato: fp_aguiar@yahoo.com.br.

> 1. Uma revolução envolve uma mudança na estrutura; uma mudança no estilo não é uma revolução. [...]
> 3. "Toda forma, qualquer que seja ela , pelo simples fato de que existe como tal & resiste, necessariamente perde o vigor & se torna desgastada; para recuperar o vigor, ela deve ser reabsorvida no amorfo, ao menos por um momento; ela deve ser restabelecida à unidade primordial da qual descendeu; em outras palavras, deve voltar ao ´caos` (no plano cósmico), à escuridão (como semente), à água (batismo no plano humano, Atlântida no plano da história, e assim por diante)." - M. Eliade [...]
> 7. Uma mudança na visão é uma mudança na forma. Uma mudança na forma é uma mudança de realidade. (ROTHENBERG, 2006, p. 15-16)[2]

Agir sobre a forma, como um significante que ganha sentidos ou como um budista que reorienta o olhar, implica uma ação geradora sobre o mundo, uma mudança daquilo que chamamos realidade. "Eu mudarei sua mente", diz o início do poema *Um manifesto pessoal* (1966), do autor. Uma mudança que se faz com uma voz coletiva que age sobre as construções imaginárias das culturas. O autor usualmente lança mão de versos de outros autores e incluiu seus nomes como parte da forma do poema. Sua construção poética tira do oculto, e às vezes do ostracismo usual da tradição, as vozes dialógicas. Só um ser coletivo, que se oponha à hegemonia das construções identitárias do racionalismo iluminista, pode atuar no empreendimento. Ele deve agir sobre sua realidade presente, mas traz a força de uma tradição renovada. Rothenberg é contemporâneo da revolução cultural da Geração Beat e leitor das vanguardas, entre elas, e principalmente, o Dadaísmo, ou como ele mesmo diz: sua "musa dadá", que em sua verve destruidora aponta não o niilismo ou o absurdo, mas a reconstrução significativa a partir da inclusão de outros substratos culturais. Uma reorganização, portanto, significativa do mundo: o dadaísmo só "põe fim" ao trabalho da guerra, porque a ausência de significado da vida, naqueles tempos, não prometia uma solução utópica convergente. Assim que autores dadaístas vão construir o Surrealismo e auscultarão o inconsciente do ser em busca do novo sentido, ou da "nova visão", assim Macclure (2005, p. 24) se refere ao espanto causado pela primeira performance pública de *O uivo*, na *Six Gallery*, em São Francisco, 1955. O palco está aberto para a *etnopoética* de Jerome Rothenberg, com *Technicians of the Sacred*, de 1968.

[2] A numeração utiliza a sequência do próprio autor.

> *If you expect a primitive work to be simple or naïve, you will probably end up seeing a simple or naïve work; & this will be abetted by the fact that translation can, in general, only presente as a single work, a part of what is actually there. The problem is fundamental for as long as we approach these works from the outside - & we´re likely fated to be doing that forever.* (ROTHENBERG, 2017, p. xxxi)

Não fazer parte do *locus* cultural e social de um povo, *talvez* nos condene ao lado de fora. As problemáticas dos encontros culturais são, há muito, matéria da antropologia. Seu início etnocêntrico fechou os olhos dos antropólogos às culturas fora do eixo. Mas o amadurecimento da matéria colocou-os em confronto direto, eles e nós, com nossa sombra. Superando a crítica que reduz os estudos antropológicos a construções ideais e, portanto, substancialmente ilegítimas, Roy Wagner (2010) nos mostra que todo relato antropológico, em certo sentido, é uma invenção, mas não poderia deixar de ser, tendo em vista que toda linguagem estabelece uma relação criadora com aquilo que está diante dela. Cabe ao antropólogo lidar com as relações tensas e sutis do contato com o outro, e da inevitável investigação de si mesmo que percebe o *si* como um ser cultural, que se abre ao contato com a alteridade, possibilitando, quiçá, uma transformação, mas nunca eliminando completamente o substrato cultural a que pertence. Assim, o encontro com o outro se dá com o apoio de uma estratégia em que a consciência ganha papel indispensável, em um diálogo que incita à transformação do *si* e do *outro*, faces da mesma tensão provocada pela estranheza: *o mesmo* do reflexo.

Rothenberg propõe um deslocamento transformador. Ele diminuiria os espaços de tensões e desentendimentos e relocaria o etnocentrismo vazio da irreflexão. A força fundadora das tradições tem papel inescapável neste acordo. A cultura do xamã, sua cura e vidência, se encontra com o poeta moderno. Esse é nosso primeiro ponto de partida e a referência principal de Rothenberg é Rimbaud na carta a Paul Demeny.

> O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o conhecimento de si mesmo; ele busca sua alma, ele a observa, tenta, aprende (instrui). [...]
> Eu digo que é preciso ser vidente, se fazer vidente.
> O poeta se faz vidente por um longo, imenso e pensado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos, para então aguardar apenas as quintessências. Inefável tortura na qual necessita de toda fé, toda a força sobre humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, - e o supremo sábio! – Pois ele chega ao desconhecido, e quando, enlouquecido, ele acabaria por perder a Inteligência de suas visões, ele as viu! Que ele estoure em seu sobressalto pelas coisas

> inaudíveis e inomináveis: virão outros horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes onde o outro se abateu! (RIMBAUD, 2018)

A famosa frase de Rimbaud, *O eu é um outro*, também da mesma carta, toma significados um pouco diferentes dos que comumente aparecem nos estudos contemporâneos do exílio, da estranheza e estrangeiridade. Rimbaud parece indicar a existência de um moto-contínuo na dinâmica da vida, onde gerações de substituem em um trabalho intermitente. Dessa forma, o *eu* abre espaço para a relação, inexiste por si só, existe apenas no sentido *para com* o outro. Uma responsabilidade, como diz Levinas (2010, p. 81), que associa sua vida, desde o nascimento, a dos outros. A antropologia e a sociologia discutem a questão em termos da socialização. A filosofia foucaultiana prefere transitar pela ausência de um centro discursivo. Os estudos culturais pluralizam a identidade. Rimbaud mexe no caldeirão das fórmulas herméticas. E Rothenberg associa as sugestões de Rimbaud ao trabalho do xamã. Se o poeta moderno, diz Rimbaud, é aquele que deve se tornar vidente, o jovem aspirante iglulik se dirige ao xamã usando a fórmula: "Takujumaqama: *venho a você / Porque eu desejo ver*". E os esquimós copper chamam o xamã-cantor de "*elik*, alguém que tem olhos" (ROTHENBERG, 2006, p. 32).

Mas para chegar a ver, o aspirante passa por um processo. O xamã e o poeta passam pela morte-renascimento (dos tempos antigos?). É preciso promover o conhecimento de si mesmo, uma das máximas da cultura grega. É preciso uma ação sobre si. Rimbaud propõe uma busca de sua própria alma, por observação, tentativa, erros, acertos, portanto, aprendizado. Aqui começam as condições para se tornar um xamã, um vidente ou um poeta. Nesse processo há que se desprender de todo supérfluo, de tudo que de desnecessário componha sua vida. Buda no início de seu caminho abandona reino, família, riqueza. Cristo nada acumulava. Deus sempre proveria o dia seguinte. O eleito precisa despojar-se: "Não compreenderam que para o ser, ter se reunido, fora trabalho de despojamento e não de riqueza" (LISPECTOR, 1980, p. 174)[3]. Esse desapego entrega o homem ao mais profundo de si mesmo, onde ele encontra *o* caminho, que será feito de "todas as formas de amor, sofrimento, e de loucura". A loucura, inclusive, é a desconexão necessária, o momento de desconexão da lógica que suspende o ser desse mundo e o torna um estranho para os outros ditos normais. Essa desconexão já é anúncio do *vir a ser*. E, em certa media, o xamã e o poeta sempre carregarão um quê de loucura que os permitem

[3] O trecho citado é uma crônica da autora de título: *Perfil de seres eleitos.*

manter a aura de seres diferenciados na sociedade, e/ou carregar a diferença que os condena à estranheza e à margem. Portanto, os dois, xamã e poeta, anunciadores do porvir. É o que faz com que sejam grandes: criminosos, malditos e supremos sábios... como quer a força performática das palavras de Rimbaud.

A loucura, portanto, pode aparecer como um estado depurado e/ou como uma etapa. Como estado depurado o ser é um estranho monstruoso, que consubstancia em si o elemento terrível do sagrado e, portanto, assustador para o comum. Como etapa, a loucura esvazia o poeta e o xamã, para, como médiuns, transmitirem o canto antigo da musa. Colapsado em seu familiar, ele canta o canto do outro divino, anúncio para o chão profano. É preciso cruzar o espaço desconhecido, ousar nos *infernus* ou nas sombras, para extrair o elixir da vida.

Concisamente, estes são os elementos básicos do primeiro ponto de partida: o autor. Nossas especulações prévias vislumbram relações com biografias, em uma discussão que envolva não um biografismo, mas uma ideia de experiência primeiro focada na estética Romântica. A heterogeneidade dessa estética permite uma investigação variada. Safranski (2010) mostra que os primórdios do Romantismo alemão pensava tal estética como um amplo projeto social que envolvia arte e educação, além de uma visão filosófica mística. É o espírito do tempo agindo nas construções de sentido. Entre elas, a nova sensibilidade leva os indivíduos a viverem uma intensa experiência de si que não se limita a uma simples experimentação ou entrega à subjetividade. Dessa forma, o espírito ousa. Desperta para uma consciência em que seu *eu* jamais se torna objeto do mundo industrializado ou um escravo, como insistem Baudelaire e Rimbaud em seus romantismos persistentes. E a arte, então, rejeita ser produto para ser energia criadora cheia de impulso vital.

No segundo ponto de partida, a obra, retomamos o poema seneca que se tornou significativo para Jerome Rothenberg. De fato, uma virada pessoal e estética substancial na construção de suas ideias. Diz o autor que a canção funcionou como uma tomada de consciência que envolveu suas próprias dúvidas criativas e as de sua geração. Não à toa este elemento é importante. A canção faz parte de uma cerimônia de *cura* chamada "agitando a cabaça", ou "a sociedade dos animais místicos", ou "a sociedade dos xamãs". O título é revelador, mas foi uma adição do autor.

ME SURPREENDI POR ME
ENCONTRAR BEM AQUI &
AGINDO COMO UM CORVO

Não pensei que eu iria
Agitar a cabaça
Não bem aqui & agora
Não justo esta noite
Não pensei que eu
rasgaria alguma comida
Não bem aqui & agora
Não justo esta noite
(ROTHENBERG, 2006, p. 90)

Há dois tópicos a que devemos dar atenção. O primeiro é a importância que o autor atribui à canção por ter contribuído para resolver suas questões pessoais. Vale ler as próprias palavras de Jerome Rothenberg:

> Ora, eu nunca havia agitado a cabeça antes, não tinha cantado com um chocalho: não tinha feito nenhuma dessas coisas & teria me parecido tolo, até então fazê-las. Realmente parecia algo tolo, mas num certo ponto eu as estava fazendo, & já não me parecia tolo, parecia necessário. (ROTHENBERG, 2006, p. 89)

A canção promove uma reversão indispensável para as construções teóricas, críticas e estéticas do autor. O caminho, como se percebe, não é estranho à antropologia. De fato, a antropologia se desenvolve de uma visão inicialmente etnocêntrica para a abertura à diferença, se tornando um dos primeiros momentos em que as ciências humanas discutem a alteridade, e abrem espaço para repensar a inferiorização evolucionista tomada como herança de uma leitura deturpada de Darwin, leitura esta que levou à deturpação máxima do darwinismo social.

O segundo, é o papel e a força da canção. Ela promove a abertura de consciência do autor, a sua própria integração como indivíduo e sua integração com o meio social. Aí, a cura. É este, em verdade, um dos principais papeis da linguagem sagrada: reintegrar o ser ao si mesmo perdido ou desvirtuado. A estrutura mnemônica das narrativas orais tradicionais são construções sígnicas que possuem, entre outras, esta função de reintegração do indivíduo a si mesmo e ao corpo social. Basta, para o momento, lembrar a definição de mito de Eliade: modelos exemplares. São, etimologicamente falando, *ex*: "fora"; *emere*: "tirar". Modelos que se tira de um lugar e se põe em outro, em si mesmo e na sociedade, se incorpora, se integra! A cultura, de uma forma geral, a arte, são grandes

veículos de integração humana. A arte e cultura tradicionais têm, portanto, essa força de resgate integrador. A organização do significante torna-se um veículo do inconsciente que age sobremaneira nos corpos, tomando vida pelo ritmo; e sobre as consciências, individualizando, na linguagem de Jung, o ser, e reorganizando integrativamente o corpo social. Nas palavras concisas e precisas do professor Lourival Holanda:

> A grande literatura condensa significações e sentidos no modo incomum - o poético. E o poético, como os símbolos, diz sempre uma palavra oblíqua. O analista buscará o saber desconhecido ali cifrado, a verdade do inconsciente que faz sua aparição através do significante. O crítico literário vai extasiar-se com essa feitiçaria evocatória do verbo, que alarga as possibilidades de dizer-se de uma cultura e desdobra as dimensões do homem: o que talvez defina a literatura. (HOLANDA, 2019, p 19)

É com essa "feitiçaria evocatória do verbo" que o inconsciente trabalha através do significante organizado. A cultura se diz e se reedita em diálogo com a tradição. A literatura, a arte, enfim, "desdobra as dimensões do homem". De modo semelhante, a tradição africana da oralidade e sua transmissão é viva, como diz Hampaté Bâ (2010). A força da palavra transmitida está no seu veículo integrador: ela transforma, une e relaciona. Enfim, cura o corpo social.

Com este, chegamos ao nosso terceiro ponto: "Dê aulas com um chocalho e um tambor". Em um texto de uma página e meia, Jerome Rothenberg lança propostas radicais de mudança do modelo educacional. Entre elas: retirar a epopeias gregas dos currículos de graduação e substituir pelas epopeias americanas por um período de vinte anos; deixar jovens índios ensinarem poetas brancos a contarem histórias; ensinar os poetas a cantar; criar disciplinas de literatura americana e teologia para serem ministradas por pessoas treinadas em transmissão oral; pois, enfim, menosprezar ou deixar na pobreza os antigos, e ainda vivos, cantores e narradores é uma afronta ao espírito da terra e um pecado contra Homero (ROTHENBERG, 2006, p. 79-80).

As propostas acadêmicas são de 1972. Elas possuem um tom radical que os estudos antropológicos contemporâneos evitam em favor dos inevitáveis encontros culturas. Não se pode deter os encontros humanos. Mas se pode trabalhar em prol de um encontro justo, desierarquizado, aberto à relatividade, que enfrente as mentalidades e práticas dominadoras, inferiorizantes e excludentes. Mesmo em 1972, a obra de Rothenberg demostra a defesa de um caminho mais saudável para esses encontros, mas a potência do

grito necessário ao momento pede a radicalidade da forma. O exclamativo "Dê aulas com um chocalho e um tambor" é um grito de guerra da subversão. Ele implica uma reversão dos modelos pragmáticas institucionalizados na era moderna e desafia tais modelos educacionais hegemônicos. No lugar de uma racionalidade ironicamente acéfala, que reprime o inconsciente, o reprimido -o inconsciente- jorra por entre os poros do modelo primitivo, que dança e canta, retomando o sopro poético da musa.

Neste terceiro ponto de partida, nossa proposta parte desta subversão e ensaia um diálogo com a noção de experiência partindo dos românticos, citados anteriormente. Sugerimos que a experiência possa ser um veículo estético formador e transformador do indivíduo e do corpo social. A vivência estética é indispensável à experiência humana.

O inconsciente é aquele que fala através. A voz que vem para poeta e para o xamã, perpassa todo corpo social aberto à experiência. É um veículo e uma voz de cura que incita o desenvolvimento da humanidade em cada um dos seres no corpo coletivo social.

Referências

BÂ, Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da Áfric**a, I: Metodologia e pré-história da África. 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010. Vol. 1 p. 167-212

HOLANDA, Lourival. **Realidade inominada**: ensaios e aproximações. Recife: CEPE, 2019.

LEVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito**. Trad. João Gama. Portugal: Edições 70, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. São Paulo: Círculo do Livro S. A., 1980

MACCLURE, Michael. **A nova visão**: de Blake aos Beats. Trad. Daniel Bueno, Luiza Leite, Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

RIMBAUD, Arthur. **A carta do vidente**. Disponível em: http://www.salamalandro.redezero.org/wp-content/uploads/2007/07/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-a%CC%80-Paul-De%CC%81meny.pdf. Acesso em: 20.09.2018.

ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia do milênio**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

___. **Technicians of the sacred**: a range of poetries from Africa, America, Asia, Europe, and Oceania. California: University of California Press, 2017.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

IMAGINÁRIO OCULTISTA NA VIDA E OBRA DE FERNANDO PESSOA

Marcelo Rodrigues dos Reis (UEG)[1]

Resumo: A estética da obra de Fernando Pessoa, por sua amplitude, profusão de sentidos e reconhecimento, segue inspirando estudos de toda sorte. Tanto a poética ortônima do escritor português quanto aquela originária de seus heterônimos abrigam noções e imagens que poderíamos qualificar de místicas. Discute-se, entre seus estudiosos, inclusive, a medida do envolvimento de Pessoa com as associações secretas de seu tempo. Diante disso, minha proposta, concentra-se em identificar e analisar traços místicos, gnósticos e ocultistas em seus escritos, além de examinar passagens de sua biografia e vínculos que estabeleceu com o meio e as instituições ocultistas da Europa da primeira metade do século XX.
Palavras-chave: Fernando Pessoa; Poética; Heteronímia; Ocultismo.

> *Todos aqueles que se debruçarem de maneira antropológica, quer dizer, com humildade científica e largueza de horizonte poético, sobre o domínio do imaginário estão de acordo em reconhecer a imaginação, em todas as suas manifestações religiosas e míticas, literárias e estéticas, esse poder realmente metafísico de erguer as suas obras contra a podridão da morte e do destino.*
>
> (Gilbert Durand)

> *When a man is in despair, it means that he still believes in something.*
>
> (Dmitri Shostakovich)

Tanto Durand, reconhecido teórico do imaginário, quanto Shostakovich, músico russo alcançado pelas agruras do totalitarismo stalinista, aludem aos ativos mobilizados pela imaginação de homens e mulheres no enfrentamento daqueles que vou designar como signos de perda, exemplificados por nossos temores, sofreres, irrealizações e, no limite, pela convicção íntima que processualmente constituímos de nossa finitude. O espírito humano, por tantas vezes, amargura-se ao testemunhar o desenrolar do destino e, na esteira desse processo, vê-se impactado por uma série de mortes simbólicas e concretas, que contemplam desde o colapso dos sonhos e apegos pessoais até o esgotamento da vida mesma. Como contrapeso ao que há de lancinante no fluxo da existência, pode-se evocar em si e para si os *sinais de transcendência* (BERGER, 1997) e ainda criar compulsivamente nos domínios da espiritualidade, das ciências e das artes.

Compreendo que Fernando Pessoa, personagem central do presente exame, no cumprimento de sua trajetória de vida, deixou-se guiar pelos *sinais de transcendência*

[1] Graduado em História (UnB) e Doutor em História Cultural (UnB). Professor de História das Religiões, Teoria e Metodologia da História e História Medieval (UEG). Contato: marceloreisueg@gmail.com.

para, de um lado, fazer frente aos infortúnios e, de outro e mais significativo, materializar a obra literária que o notabilizou. E, adianto ao leitor, espero poder oferecer pistas do que me levou a esse posicionamento. Antes, uma advertência: considerada a profusão de estudos que contemplam a figura de Fernando Pessoa sob os mais variados ângulos de observação e, acima de tudo, em atenção ao recorte de estudo que elegi, deter-me-ei, sem me aferrar a uma sequência cronológica, a marcos selecionados de sua biografia[2].

Desde cedo, buscador do autoconhecimento, determinado a adentrar territórios interditos e, arrisco-me, movido mesmo por uma espécie de pulsão interior, deixou-se cooptar pelo mistérico. Explorou à exaustão o mundo incógnito, preenchido por encantos e suspeições, materialidades e abstrações, tendo como recurso sua alma aberta, permeável a tudo o que desejasse ou lhe parecesse possível conhecer. Ainda que poeta modernista, colaborador importante da Revista Orpheu (1915), paradoxalmente, não sucumbiu ao processo de racionalização que, em marcha agressiva, embaraçava – ou mesmo obstava – a criatividade de muitos de seus contemporâneos. Pessoa, como experimentador compulsivo, pôde modelar e lustrar sua própria espiritualidade.

Diz-se que sua vida foi tão comum quanto sua literatura, incomum. Nascido em Lisboa, aos 13 de junho de 1888, Fernando António Nogueira Pessoa perde o pai muito cedo e, aos 7 anos, deixa sua cidade natal, na companhia da mãe e de seu padrasto, cônsul designado para atuar na cidade de Durban, na África do Sul. É lá que o futuro poeta receberá educação em língua inglesa e se destacará entre seus pares por sua inteligência e entrega aos estudos.

Vale destacar que, por ocasião de sua saída de Portugal, a princípio, sua mãe havia decidido não levar Fernando para a África. Conta-se que, diante disso, o menino tratou de compor uma quadra – que se cogita ser a sua primeira – como forma de convencê-la a seguir viagem com a família. Assim escreveu o pequeno precoce: "À minha querida mamã. | Ó terras de Portugal. | Ó terras onde eu nasci | Por muito que goste delas | Inda gosto mais de ti." (SIMÕES, 1951, p. 55). Resultado: deixou Portugal para o qual regressaria só uma década depois.

[2] Há vários trabalhos biográficos dedicados a Fernando Pessoa. Recomendo dois deles, e por razões distintas. Pelo valor documental, uma vez que se trata da primeira biografia de Fernando Pessoa: João Gaspar Simões. *Vida e obra de Fernando Pessoa*: história de uma geração. Lisboa: Bertrand, 1951. Pela abrangência, clareza expositiva e atualidade da construção biográfica: Robert Bréchon. *Estranho Estrangeiro.* Uma biografia de Fernando Pessoa. Lisboa: Quetzal, 1996.

Como ferramental concreto, vê-se que as letras ofereceram a ele, desde tenra idade, as condições de manejar a vida de modo hábil e proveitoso. Eram elas o que de mais essencial marcaria sua existência. Oportuno recordar a carta que, seis anos antes de sua morte, endereçou à *Ophelinha pequena* – que se acredita ter sido o único ou, pelo menos, seu maior amor – na qual textualmente expressa a proeminência que o ofício literário assumira em sua condução no mundo. Pessoa vai confidenciar a Ophelia Queiroz que: "De resto, a minha vida gira em torno da minha obra literária – boa ou má, que seja, ou possa ser. Tudo o mais na vida tem para mim um interesse secundário" (PESSOA, 1994, p.43). Na arte da escrita esquadrinhou o mundo e definiu as coordenadas que orientaram seus deslocamentos. Mas, ao que consta, nesse processo, nesse trânsito pelo real, não se pode dizer que estivesse desacompanhado. Pelo menos, não imaginariamente.

Nesse sentido, importa registrar que, ainda na infância, já inventava – ou desfrutava da companhia de – heterônimos. Personagens fictícios ou visitadores numerosos, com mapa astrológico, humores, dotes literários e cosmovisões absolutamente singulares. Diga-se que Fernando Pessoa ele-mesmo se comportava como estrangeiro diante de seu homônimo real. A coexistência dessas *personas* numa mesma criatura tornava essa última um fenômeno humano de difícil decifração. Retomarei esses múltiplos eus adiante.

À parte a volúpia com a qual consumia produções escritas de amplo espectro, nas quais constavam também aquelas de caráter sagrado, como tradutor de textos comerciais, favorecido que era pelo amplo domínio do inglês, Fernando Pessoa teve a oportunidade de verter para o português *A voz do silêncio*, clássico da doutrina teosófica escrito por Helena Petrovna Blavatsky[3], que, acrescente-se, até hoje preserva seu vigor no meio ocultista. Nesse contexto, há de se dizer que outros livros teosóficos foram traduzidos por ele[4] e que essa experiência impactou consideravelmente o jovem escritor. O que fica demonstrado em trecho da carta que dirige a Mário de Sá-Carneiro em dezembro de 1916:

> Tive de traduzir livros teosóficos. Eu nada, absolutamente nada, conhecia do assunto. Agora, como é natural, conheço a essência do sistema. Abalou-me a um ponto que eu julgaria hoje impossível, tratando-se de qualquer sistema religioso. O carácter extraordinariamente vasto desta religião-filosofia; a noção de forca, de domínio, de conhecimento superior e extra-humano que ressumam as obras teosóficas, perturbaram-me muito. Cousa idêntica me acontecera há muito tempo com a leitura de um livro inglês sobre Os Ritos e

[3] Os círculos ocultistas devem muito a Madame Blavatsky pelos escritos que, inspirados na espiritualidade da Índia, em primeiro plano, e do Oriente, a cofundadora da Teosofia legou para o Ocidente.
[4] *Os ideais da Teosofia*, de Annie Wood Besant. *Luz sobre o caminho e o karma*, de Mabel Collins. *Compêndio de Teosofia*, *A clarividência* e *Auxiliares invisíveis*, de Charles Webster Leadbeater.

> os Mistérios dos Rosa-Cruz. A possibilidade de que ali, na Teosofia, esteja a verdade real me «hante» (PESSOA, 1986, p. 122).

Mas a verdade é que Fernando Pessoa não se interessava apenas em consumir, traduzir e replicar discursos e pensamentos alheios. Serviu-se desses insumos de modo a transcendê-los e, graças a sua extraordinária engenhosidade e dedicação incansável, criou incansavelmente. De sorte que os escritos de Fernando Pessoa, a exemplo das coisas sagradas conforme refletidas por Rudolf Otto (1992), aterrorizam e fascinam. De um modo e outro, somos atraídos por seu gênio criativo. Causam assombro e maravilhamento genuínos em quem lê, além da ampla produção, seu atrelamento aos símbolos, o emprego preciso dos recursos poéticos e a polifonia inimitável a que Pessoa deu vida. Sou partidário da ideia de que o cotejo e manejo dos sentidos e das especificidades que figuram na obra desse poeta português – ou melhor, universal – são, no mínimo, imperativos. Há críticos literários, de relevo, que partilham dessa convicção.

É o caso de Harold Bloom, que, num de seus livros (BLOOM, 2003), consoante critérios pessoais, nomeou os cem mais criativos escritores da humanidade. Fernando Pessoa foi admitido por ele nesse seleto grupo. Bloom já havia feito distinção a Pessoa em o *Cânone Ocidental*, livro em que o poeta português desponta em companhia de Eça de Queiroz e Camões e outros 23 grandes autores da literatura do Ocidente. Importa registrar que o crítico literário norte-americano reconhece Fernando Pessoa como uma espécie de Walt Whitman (1819-1892) renascido. Whitman é aquele mesmo que, em seus escritos, reconheceu haver multidões dentro dele, afirmou escutar e ver o divino em todos os lugares e que o espírito de Deus era seu irmão primevo (WHITMAN , 2005, p.51).

Passo agora a dar voz a Octavio Paz (1914-1998). Ensaísta e poeta mexicano, dedicou-se ativa e inteligentemente a discorrer sobre o fazer e o alcance poéticos. De modo generoso, compartilhou, com seus pares e interessados, impressões acerca desse ofício inventivo, que, segundo ele, propõe-se a constituir imagens sob a mentoria libertadora da linguagem. Como resultado dessa operação inspirada, não é fato incomum a emergência de escritos de tipo sagrado, como, acrescento, aqueles originários da arte de Fernando Pessoa. Com a palavra, Octavio Paz:

> [...] o artista não se serve dos seus instrumentos – pedras, som, cor ou palavra – como o artesão, mas a eles serve para que recuperem sua natureza original. Servo da linguagem, seja ela qual for, o artista a transcende. Essa operação paradoxal e contraditória [...] produz a imagem. O artista é criador de imagens: poeta. E sua qualidade de imagens permite chamar de poemas o *Cântico espiritual* e os hinos védicos, o haicai e os sonetos de Quevedo. O fato de serem

> imagens faz as palavras, sem que deixem de ser elas mesmas, transcenderem a linguagem enquanto sistema dado de significações históricas (PAZ, 1982, p.33).

Os poemas citados por Octavio Paz, além de revelar a erudição do ensaísta, soam precisos. O primeiro deles, o Cântico Espiritual, consiste num famoso texto do século XVI, escrito pelo religioso espanhol São João da Cruz, que se converteu num ícone da narrativa mística cristã. Por seu turno, os Hinos Védicos correspondem a uma antiga compilação de hinos hindus dedicados especialmente à exaltação dos deuses. Já o haicai é um gênero poético japonês caracterizado pela disposição contemplativa, brevidade e valorização da natureza. Os sonetos de Francisco de Quevedo (1580-1645), escritor do conceptismo espanhol, dissertavam sobre a natureza divina, abrangendo temas como vida de santos, estoicismo e cristianismo.

Pelo exposto, nota-se que Octavio Paz apreciava e conferia o devido valor às escritas de fundo sagrado. Entendo que seja legítimo conjecturar que essa sua disposição de espírito contribuiu para que se envolvesse com Fernando Pessoa. Sobre tal conexão, ainda que Paz tenha sido apresentado tardiamente ao poeta português, precisamente em 1958, logo tomou a decisão de traduzir sua obra e, com isso, contribuiu decisivamente para a disseminação do nome do poeta lusitano em países hispanófonos. Impactado pela competência e amplitude poética do criador de *Tabacaria,* dedicou a ele um de seus ensaios mais brilhantes, *O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa* (1961), no qual nos apresenta uma síntese da estética pessoana (PAZ, 2012). Octavio Paz, no entanto, já em 1956, descreveria a experiência do sagrado conforme sentida profundamente pela personalidade poética de Fernando Pessoa ao assinalar que:

> [...] a experiência do sagrado não é tanto a revelação de um objeto exterior a nós – deus, demônio, presença alheia – quanto um abrir do coração ou das entranhas para que brote esse "Outro" oculto (PAZ, 1982, p. 170).

Certeira a compreensão de Paz, mas, como adendo, convém retomar o argumento incontroverso de que em Fernando Pessoa habitavam e brotavam "outros" ocultos. T. S. Eliot, para quem os temas místicos também interessavam notadamente, em seu ensaio *As três vozes da poesia*, escrito em 1939, aborda as nuances do fazer poético e, sem nos causar estranheza, pondera a manifestação de uma espécie de *outro* que, por sua presença misteriosa e inquietadora, torna-se parte essencial do processo. O poema seria, assim, concebido por insólita presença. São de Eliot as considerações a seguir:

> [O poeta] está enfeitiçado por um demônio, um demônio contra o qual se sente impotente, pois em sua primeira manifestação não tem nem rosto, nem nome, nem nada. E as palavras, o poema que fez, são uma forma de exorcismo deste demônio (ELIOT, 1972, p.142).

Fernando Pessoa recebeu, por assim dizer, a influenciação de várias dessas presenças. E isso o fazia dividir-se entre a suspeita da loucura e a busca pela manutenção da sanidade. Ainda menino, deparou-se com *um certo Chevalier de Pas*, reputado como o primogênito de seu extenso rol de heterônimos. Noutro extremo, exatamente no ano derradeiro de sua vida, escreve uma famosa carta ao novelista Adolfo Casais Monteiro, seu amigo, e nela, entre outros assuntos, Fernando Pessoa faz um relato inquietante das circunstâncias em que se lhe apresentou o mais emblemático de seus *heterônimos literários*, Alberto Caeiro, o poeta da natureza:

> [...] lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de março de 1914 – acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, **comecei a escrever**, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, **numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir**. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. **E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim**, a quem dei desde logo o nome de **Alberto Caeiro**. Desculpe-me o absurdo da frase: **aparecera em mim o meu mestre**. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro. Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem. Criei, então, uma *coterie* [do francês; grupo fechado de pessoas] inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e **em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim.** E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria (PESSOA, 1986, p. 199, *grifos nossos*).

Percebe-se que seu comprometimento com a dimensão sobrenatural não soa controverso. Diria mesmo não admitir contestação. E há mais evidências das ligações de Fernando Pessoa com o campo sagrado. O *poeta fingidor*, influenciado pelo contexto

sociocultural europeu e para além dele, pôde ter acesso a saberes e práticas provenientes dos círculos ocultistas organizados. Por sua inteligência incomum e postura especulativa, reconhecidas e admiradas por aqueles com quem se relacionava, não seria equívoco reconhecer que esse acesso, além de pródigo, deu-se praticamente livre de obstáculos.

Tal mobilidade alcançada, recrudescida por suas disposições psíquicas, evidencia-se se tomarmos como exemplo de verificação a carta, em tom confidente e de alrme, que escreve a Dona Ana Luísa Pinheiro, sua tia materna conhecida por Anica. Tia Anica, na verdade, contribuiu de modo decisivo para que seu sobrinho Fernando conhecesse os domínios do Espiritismo. Na mensagem que Fernando Pessoa envia a ela, um tanto absorto, mas de modo grave, admite sua mediunidade. Cogita ser dotado da faculdade de médium escrevente e, vai mais além, ao relatar que poderia estar desenvolvendo uma forma de vidência. Com a palavra, o próprio Pessoa:

> Estou contando rapidamente, e claro, e necessariamente omito pormenores e detalhes interessantes. O que narro, porém, é o essencial. Não pára aqui a minha mediunidade. Descobri uma outra espécie de qualidade mediúnica, que até aqui eu não só nunca sentira, mas que, por assim dizer, só sentia negativamente. Quando o Sá-Carneiro atravessava em Paris a grande crise mental, que o havia de levar ao suicídio, *eu senti a crise aqui*, caiu sobre mim uma súbita *depressão vinda do exterior*, que eu, ao momento, não consegui explicar-me. Esta forma de sensibilidade não tem tido continuação. Guardo, porém, para o fim o detalhe mais interessante. É que estou desenvolvendo qualidades não só de médium escrevente, mas também de médium vidente. Começo a ter aquilo a que os ocultistas chamam «a visão astral», e também a chamada «visão etérica». Tudo isto está muito em princípio, mas não admite dúvidas. [...] Já sei o bastante das ciências ocultas para reconhecer que estão sendo acordados em mim os sentidos chamados superiores para um fim qualquer que o Mestre desconhecido, que assim me vai iniciando, ao me impor essa existência superior, me vai dar um sofrimento muito maior do que até aqui tenho tido, e aquele desgosto profundo de tudo que vem com a aquisição destas altas faculdades. Além disso, já o próprio alvorecer dessas faculdades é acompanhado duma misteriosa sensação de isolamento e de abandono que enche de amargura até ao fundo da alma. Enfim, será o que tiver de ser. Eu não digo tudo, porque nem tudo se pode dizer (PESSOA, 1986, p. 127).

Além do Espiritismo, sistematizado sobretudo nos livros escritos pelo educador francês Hippolyte Léon Denizard Rivail, vulgo Allan Kardec, havia, em bom número, escolas ocultistas e doutrinas esotéricas – associações secretas – às quais Fernando Pessoa foi apresentado. Inspiradas em tradições místicas arcaicas, que se desdobraram em correntes que agregam filosofia e espiritualidade, como hermetismo, gnosticismo e neoplatonismo. O Cristianismo, por sua vez, no contexto europeu de emergência do espírito laico e da afirmação de visões (concepções) de mundo influenciadas por esse esoterismo e conteúdos religiosos orientais, debilita-se.

Os adeptos do ocultismo concentravam e cultivavam, particularmente no contexto das escolas iniciáticas – como a Maçonaria, o Martinismo e a Rosacruz – uma série de saberes e práticas ritualísticas e mágicas que acreditavam procedentes de uma esfera superior. Entre os domínios associados ao ocultismo – chamados, por seus membros, de ciências ocultas – figuravam áreas como magnetismo, alquimia, numerologia, cabala, simbolismo, geometria sagrada, taumaturgia, artes divinatórias e astrologia.

Como protagonista dessa cena ocultista, à época, despontava a figura de Aleister Crowley. Polêmico e carismático, Crowley seria comparado a nomes como Cagliostro, Papus, Saint-Martin e Éliphas Lévi. Crowley, interessado em conhecer Fernando Pessoa, que havia refeito e corrigido seu mapa astral, viajou a Lisboa, em 1930, para ter diretamente com o poeta. O mago britânico integrou a Golden Dawn (Ordem Hermética do Amanhecer Dourado), espécie de loja maçônica espiritualista criada, em Londres, no final do século XIX. Genioso, deixou a Golden Dawn, em 1904, para fundar sua própria Ordem, Thelema. Escreveu o famoso Livro da Lei e teve seu emblemático poema *Hino a Pã* traduzido por Pessoa. O mestre Therion, nome mágico de Crowley, certamente reforçou o interesse do poeta português pelas áreas do ocultismo.

Nesse sentido, entendo ser providente relatar que Fernando Pessoa se interessava demasiado por Astrologia (CARDOSO; PIZARRO, 2011). Chegou, inclusive, a elaborar cartas astrológicas sob encomenda – reunindo, com isso, algum dinheiro –, a sua própria e, também, as de alguns de seus heterônimos. Ainda sobre esse particular, diga-se que, no extenso rol de *personas* a quem Fernando Pessoa deu existência, dotando-os de caráter ontológico, artístico e metafísico, merece destaque Raphael Baldaya, personagem fictícia prioritariamente dedicada ao universo ocultista e que chega, inclusive, a escrever um *Tratado de Astrologia*. Como que a corroborar a insuspeita competência de Pessoa para explorar e dar a conhecer temas transcendentes, Baldaya subscreveu escritos literários nos quais, além de temas astrológicos combinados com astronomia, encontram-se assuntos comprometidos, por exemplo, com a mística e o sebastianismo[5].

No decurso dos anos 1910, além das leituras de fundo espiritual que já havia arrematado e continuava a consumir, sobretudo a partir das traduções que assumiu da literatura teosófica, Fernando Pessoa estreitaria laços – confia-se que sem se deixar iniciar

[5] Acerca desse eu pessoano, recomendo a seguinte leitura: Paulo Borges, Nuno Ribeiro e Claudia Souza. *Raphael Baldaya*: Fragmentos de uma Personalidade Pessoana. Lisboa: Âncora Editora, 2018.

institucionalmente – com a Maçonaria, particularmente com o Grande Oriente Lusitano, com a Ordem Rosacruz, pela qual nutria empatia diferenciada, e, por fim, com a Ordem do Templo em Portugal, ramo da lendária Ordem dos Pobres Cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão, cujas origens remontam ao medievo.

Pondero que a rigidez e as muitas obediências que caracterizam essas associações tenham mantido Fernando Pessoa apartado de seus quadros regulares. Mas os conhecimentos que nelas se constituía, *preservava* e transmitia, pareciam arrebatar o poeta, fazendo dele um genuíno simpatizante das agremiações secretas. O que justifica a defesa que tomou delas. Falo especificamente do artigo que Fernando Pessoa publicou no Diário de Lisboa, na edição número 4388, de 4 de fevereiro de 1935, manifestando-se contrário ao projeto de lei, proposto pelo deputado José Cabral, que objetiva vedar o funcionamento regular de associações como a Maçonaria, não importando com que finalidades e que tipo de organização interna pudessem manter. O texto em análise, intitulado *Associações secretas*, é relativamente extenso, cáustico e contundente na argumentação e, como haveria de ser, muito bem construído e articulado. Destaco um trecho da parte final do documento:

> Deixe o Sr. José Cabral a Maçonaria aos maçons e aos que, embora o não sejam, viram, ainda que noutro Templo, a mesma Luz. Deixe a anti-maçonaria àqueles anti-maçons que são os legítimos descendentes intelectuais do célebre pregador que descobriu que Herodes e Pilatos eram Vigilantes de uma Loja de Jerusalém (PESSOA, 1979, p.132).

Compreende-se, pela verve inflamada com que se posicionou, seu vínculo com essas associações secretas. Pessoalmente, declarou-se *cristão gnóstico*. E isso como forma de dissociar definitivamente seu nome da Igreja de Roma, instituição contra a qual se manifestava abertamente, qualificando-se mesmo como inimigo radical dela. Em nota biográfica que redigiu no final da vida, Fernando Pessoa, de modo resumido e organizado, discorre sobre suas origens familiares, ocupação profissional e, o que me interessa em particular, seus posicionamentos *religioso*, *iniciático* e *patriótico*. Vejamos o que textualmente revela a nota acerca desses últimos aspectos:

> *Posição religiosa:* Cristão gnóstico, e portanto inteiramente oposto a todas as Igrejas organizadas, e sobretudo à Igreja de Roma. Fiel, por motivos que mais diante estão implícitos, à Tradição Secreta do Cristianismo, que tem íntimas relações com a Tradição Secreta em Israel (a Santa Kabbalah) e com a essência oculta da Maçonaria. *Posição iniciática:* Iniciado, por comunicação directa de Mestre a Discípulo, nos três graus menores da (aparentemente extinta) Ordem Templária de Portugal. *Posição patriótica:* Partidário de um nacionalismo

> mítico, de onde seja abolida toda infiltração católica-romana, criando-se, se possível for, um sebastianismo novo, que a substitua espiritualmente, se é que no catolicismo português houve alguma vez espiritualidade. Nacionalista que se guia por este lema: «Tudo pela Humanidade; nada contra a Nação». *Posição social:* Anticomunista e anti-socialista. O mais deduz-se do que vai dito acima. *Resumo de estas últimas considerações:* Ter sempre na memória o mártir Jacques de Molay, grão-mestre dos Templários, e combater, sempre e em toda a parte, os seus três assassinos — a Ignorância, o Fanatismo e a Tirania (PESSOA, 1986, p. 252).

A despeito de sua confessa repulsa à Igreja Católica, que, de acordo a compreensão de vários grupos ocultistas, degeneraram o saber espiritual em nome de projetos de engrandecimento econômico e político, Fernando pessoa se anunciava fiel à tradição secreta do Cristianismo, que, conforme acrescentou, filiava-se aos ensinos cabalistas. Autoimagem que o situa, mais uma vez, no interior da cosmovisão ocultista. Pode-se entender, assim, porque o poeta, em muitas ocasiões, referiu-se a Jesus Cristo de modo, no mínimo, respeitoso e, ouso dizer, reverente. Cristo parecia a Fernando Pessoa uma figura histórica de estatura elevada. Personagem enigmática, de espírito livre, que, alheia aos versados e bem-nascidos, ligava-se de alguma maneira aos *outsiders*, numa espécie de celebração da diferença. Não sem razão é a Cristo que Pessoa reserva o fecho de seu célebre poema *Liberdade*. Vejamos o que diz a penúltima estrofe: "Grande é a poesia, a bondade e as danças...| Mas o melhor do mundo são as crianças, | Flores, música, o luar, e o sol, que peca | Só, quando em vez de criar, seca." E finaliza evocando a figura de Cristo: "O mais que isto | É Jesus Cristo, | Que não sabia nada de finanças | Nem consta que tivesse biblioteca..." (PESSOA, 1995, p.244)

Ainda sobre suas posições metafísicas, impressiona o conteúdo da carta que escreve em atenção aos questionamentos que lhe propôs um de seus admiradores, o moço Adolfo Casais Monteiro. Nessa mensagem, Fernando Pessoa, no auge da maturidade (ano final de sua vida), comportando-se com notáveis desvelo e franqueza, procura satisfazer a curiosidade de seu amigo. Percorre temas como o nacionalismo místico que o mobilizou a escrever *Mensagem*, a gênese de seus heterônimos e, o que me interessa sublinhar, aspectos de sua vívida interação com o ocultismo. Fernando Pessoa presta a Monteiro – e, por via de consequência, aos que se interessam por ele – os seguintes esclarecimentos:

> Pergunta-me se creio no ocultismo. [...] Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos, em experiências de diversos graus de espiritualidade, subtilizando até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente Supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com o nosso, interpenetradamente ou não. [...] Dadas

> estas escalas de seres, não creio na comunicação directa com Deus, mas, segundo a nossa afinação espiritual, poderemos ir comunicando com seres cada vez mais altos. Há três caminhos para o oculto: o caminho mágico (incluindo práticas como as do espiritismo, intelectualmente ao nível da bruxaria, que é magia também), caminho místico, que não tem propriamente perigos, mas é incerto e lento; e o que se chama o caminho alquímico, o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a *prepara*, sem grandes riscos, antes com defesas que os outros caminhos não têm. Quanto a «iniciação» ou não, posso dizer-lhe só isto, que não sei se responde à sua pergunta: não pertenço a Ordem Iniciática nenhuma (PESSOA, 1986, p. 199).

Por tudo que procurei expor, convenço-me de que Fernando Pessoa, num primeiro olhar, transcendeu o *limes* da literatura portuguesa. Na ampla biblioteca particular que reuniu, somavam-se publicações das mais variadas áreas do conhecimento. Mas, para o nosso interesse, importa evidenciar que, além dos livros relacionados às religiões institucionalizadas e outros de teologia, havia muitos títulos que abordavam matérias como franco-maçonaria, teosofia, rosacrucianismo, astrologia e congêneres. O que impulsionou Fernando Pessoa a transpor o *limes* da univocidade racional.

A reboque dessa ampla cosmovisão, via-se como predestinado que, conduzido por desígnios superiores, cumpria o que estava reservado a ele. Admitia, sem vacilos, seu talento invulgar. A autoimagem de supra-Camões não lhe parecia exagerada. Finda sua vida, como que a corroborar a impressão que nutria de sua predestinação, conquistou admiradores para além das terras portuguesas. Tornou-se referência para muitos.

O múltiplo que se tornou Fernando Pessoa ganha reforço se ponderarmos seu dedicado trânsito por ambientes e grupos culturais os mais diversos. Luso e anglo-saxão. Erudito, mas muito bem recepcionado pelo gosto popular. Pagão e simpático a um cristianismo libertário. Alvo de crises psicológicas e observador lúcido da complexidade do mundo. Um e muitos. Diriam os astrólogos que se comportava como perfeito geminiano, isto é, um ser de índole integracionista e hábil comunicador.

Fernando Pessoa, mediante as personagens fictícias que *por ele se manifestaram*, explorou, com maestria, campos temáticos os mais diversos. Sua capacidade de criação foi tamanha que a prospecção desse amplo acervo documental, o famoso Baú de Pessoa – sob a guarda da Biblioteca Nacional de Portugal – ainda está em curso. E, por isso mesmo, pelo menos em parte, Fernando Pessoa se preserva oculto. Especialistas visitam e revisitam seus escritos, o que enseja um acúmulo admirável de estudos. Mas, a meu juízo, nem de perto comparável à admiração que o poeta nos provoca quando nos deparamos com seu espólio literário e, ênfase, com sua imensidão humana.

Referências

BERGER, Peter. *Um rumor de anjos*: a sociedade moderna e a redescoberta do sobrenatural. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

BLAVATSKY, Helena Petrovna. *A Voz do Silêncio*. Tradução de Fernando Pessoa. Lisboa: Livraria Clássica, 1916.

BLOOM, Harold. *Gênio*: os 100 autores mais criativos da história da literatura. Tradução de José Roberto O'Shea; Revisão de Marta M. O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BORGES, Paulo; RIBEIRO, Nuno; SOUZA, Claudia. *Raphael Baldaya*: Fragmentos de uma Personalidade Pessoana. Lisboa: Âncora Editora, 2018.

BRÉCHON, Robert. *Estranho Estrangeiro.* Uma biografia de Fernando Pessoa. Lisboa: Quetzal, 1996.

CARDOSO, Paulo; PIZARRO, Jerónimo. *Fernando Pessoa. Cartas Astrológicas*. Lisboa: Bertrand Editora, 2011.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ELIOT, Thomas Stearns. "As três vozes da poesia". In: _____. *A essência da poesia*: estudos & ensaios. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FERREIRA, Amauri Carlos; SILVEIRA, Luiz Henrique Lemos. "Do Círculo de Eranos à construção do simbólico, em Carl Gustav Jung". *Revista Psicologia USP*, v. 26, n. 2, 2015, p. 259-268.

OTTO, Rudolf. *O sagrado.* Sobre o Irracional na Ideia do divino e sua relação com o irracional. Lisboa: Edições 70, 1992.

PAZ, Octavio. "O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa". In: __ _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 201-220.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introduções, organização e notas de António Quadros. Mem Martins: Europa-América, 1986.

PESSOA, Fernando. *Cartas de amor.* Organização, posfácio e notas de David Mourão Ferreira. Preâmbulo e recolha do texto de Maria da Graça Queiroz. Lisboa: Ática, 1994.

PESSOA, Fernando. *Da República (1910 - 1935).* Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Intr. e org. Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. 15ª ed. Lisboa: Ática, 1995.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa*: história de uma geração. Lisboa: Bertrand, 1951.

SOUZA, Cláudia Franco. "Fernando Pessoa e a literatura inglesa". *Revista da Anpoll*, Vol. 1, nº 36, 2014, pp. 312-329.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

MEMÓRIAS E MITO: AS NARRATIVAS ORAIS SOBRE O ATAÍDE (RE)CONTADAS EM DIFERENTES LINGUAGENS

Myrcéia Carolyne Guimarães da Costa (UFPA)[1]

Resumo: A linguagem é o mecanismo que permite com que consigamos interagir e viver em sociedade, porém ela se estende para além da comunicação, de modo que não temos linguagem, temos *linguagens*. Abordaremos a seguir como uma narrativa de natureza mítica, oriunda da memória de contadores de histórias, dá origem a vários textos em linguagens diversas mantendo-se o sentido o original numa relação de paráfrase.
Palavras-chave: Ataíde; Mito; Memória; Linguagem

Na área costeira da Amazônia, mais precisamente na lama dos manguezais bragantinos, habita uma criatura monstruosa que ataca principalmente pescadores e coletores de caranguejo – o Ataíde. Trata-se de um ser humanoide, peludo, preto com mais de dois metros de altura e com um pênis gigantesco que, para alojá-lo, enrola-o na cintura ou no pescoço; as vítimas do Ataíde são punidas severamente com surras ou estupro. Estas narrativas orais foram coletadas na comunidade de Taperaçu-Porto no município de Bragança, litoral do Pará.

Na atmosfera em que ocorre o Ataíde, verifica-se a questão do sagrado, embora a ele não seja atribuída a temática de "origem", de "criação" (como nas sociedades arcaicas), ele é um Ente Sobrenatural e as narrativas apresentam acontecimentos desse ente encantado em uma realidade que passou a existir para os moradores da comunidade de Taperaçu-Porto. O mito representa, através deste ser, as suas atividades, as suas obras na ordem da sacralidade, da divindade e elas não possuem um tom de chiste e pilhérico, ao contrário, delas advém uma postura de gravidade, ponderação e temor dos indivíduos em relação à criatura, portanto, as histórias situam-se no mito em que há a presença do sagrado, do sobrenatural e do transcendental.

O Mito

O Ataíde pertence à esfera do que considera-se mito e em torno de si arrolam-se inúmeras histórias de cunho maravilhoso, que se caracterizam pelo fato de existirem feitos na ordem do sobrenatural e dos fenômenos desconhecidos em que seus acontecimentos não são marcados por atitudes de pessoas/personagens, e sim pela natureza mesma do que

[1] Graduada em Letras (UFPA), Mestre em Linguagens e Saberes na Amazônia (UFPA). Contato: myrceia@yahoo.com.br

fora sucedido. Tzvetan Todorov (1981) a respeito da Literatura Fantástica[2], traz uma ampla discussão sobre o conceito de Maravilhoso, a partir deste faz ainda uma divisão em vários subgrupos dentre os quais o Ataíde adequa-se ao *maravilhoso exótico* – que versa sobre as ocorrências sobrenaturais sem identificá-las como tais, o receptor do enredo, mesmo não conhecendo a atmosfera em que o conto se desenvolve não terá motivos para colocá-la em dúvida.

Diante disso, das histórias narradas sobre o ser encantado Ataíde, sua caracterização e conduta, ele se integra ao campo do maravilhoso, pois este (campo) realiza-se por se configurar como uma imersão em um universo em que suas leis são inteiramente distintas das nossas, "por tal motivo, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes. [...] O sobrenatural está presente, e não deixa entretanto de nos parecer inadmissível" (TODOROV, 1981, p. 89). Destarte, os elementos extranaturais presentes nas narrativas estão relacionados aos elementos reais de modo que de seu enredo advém coerência e força para se sustentar no imaginário dos que convivem em seu contexto de ocorrência.

Segundo Eliade (2000), ao mito é atribuído o papel de contar uma história sagrada no que se refere ao "princípio" das coisas, uma narrativa de "criação" no plano do "sobrenatural", na qual há explicações e justificativas com fundamentos e significados para a existência do mundo, do homem e da sociedade.

Uma característica bastante marcante no mito diz respeito à sua natureza moralizadora, ele constitui um modelo exemplar para todas as atividades humanas, sejam elas por meio de imitação de comportamentos virtuosos ou por meio de severas punições a atitudes que contrariem o que se convencionou como correto em determinada sociedade.

A figura do Ataíde reúne estes aspectos supracitados que o assegura como mito, o encantado habita no ambiente permeado de elementos que fogem às explicações naturais, do universo concreto, factual e físico, sua existência provoca temor, terror, preocupação no agir quotidiano das pessoas do grupo social. Há na comunidade aqueles que não acreditam na entidade, que dizem se tratar de histórias inventadas e falsas, e justificam a entrada no mangal e a pesca serem realizadas em coletividade por estas atividades

[2] Na obra **Introdução à Literatura Fantástica**, Todorov, desenvolve uma profusa teorização acerca do Fantástico na literatura, trazendo à luz a distinção detalhada e exemplificada da tríade Fantástico – Estranho – Maravilhoso. Ressalta-se que seus estudos a respeito do conceito de Fantástico direcionam a crítica atualmente.

possuírem uma natureza intrínseca de conjunto, ou seja, não as fazem isoladamente, e sim em grupo.

As narrativas relacionadas ao Ataíde trazem componentes que as integram ao âmbito mítico, pois as questões como sua constituição física, suas aparições, suas ações, os resultados que advêm de suas ações (as punições) e as relações imbricadas nos sujeitos, adquirem valores simbólicos e sagrados que pertencem ao seu escopo. O ato mítico, então, corresponde a uma espécie de "força exterior" capaz de lhe conferir significado e valor configurados em sua forma, posto que sua condição de sagrado converge a uma revelação divinizada, tornando-o, pois, a constituição daquilo que o homem não é, perdurando no tempo a chegar no estado de imortalidade, visto que a existência do ato mítico transcorre no deslocamento do tempo material a um tempo metafísico "ao mesmo tempo primordial e indefinivelmente recuperável" ELIADE, 1972, p. 17).

Memória

O elemento *memória* é demasiadamente importante neste trabalho, por mais que as pessoas da comunidade do Taperaçu-Porto que fazem parte desta pesquisa dominem a escrita, as narrativas que eles contam fazem parte do acervo de sua memória, e nela constam tanto o enredo como as imagens que têm dos acontecimentos e do Ataíde. É a exteriorização desta memória que se pretende obter através da palavra e da imagem, nesse sentido, Aby Warburg[3] afirma, acerca da imagem, que ela possui uma função preponderante no processo de pensamento e na constituição de uma tradição.

As narrativas analisadas pertencem ao universo do maravilhoso, a figura do Ataíde integra o corpo das personagens míticas do imaginário amazônico. Severi (2009) assinala que a respeito dos discursos tradicionais do locutor, a inclusão de narrativas sobre mitos bem como de narrativas de gêneros específicos da oralidade, podem oferecer "uma nova luz sobre o exercício dos saberes tradicionais", e isso é material analítico para a Antropologia.

A memória, nesse contexto – e com o viés antropológico – é fundamentada, segundo Eckert e Rocha (2001), no espaço dos mitos e das crenças da sociedade e do grupo social dos indivíduos inseridos em determinada sociedade, de modo que, caso o antropólogo não dê importância ao fato de que a memória coletiva, social ou individual possui uma dimensão inatingível, "o que resta para os estudiosos da memória no mundo

[3] Apud NOVAES, 2008, p. 457

contemporâneo, é a nostalgia das imagens: o fim das guerras, do fim das lutas, do fim dos tempos". (ECKERT & ROCHA, 2001, p. 12).

As histórias sobre o encantado Ataíde são guardadas na memória dos moradores da comunidade de Taperaçu-Porto, não há, nesta comunidade, registros escritos sobre estas narrativas ou de quaisquer outras de cunho mítico. Adentrar, portanto, neste terreno particular e coletivo simultaneamente requer muito respeito, seriedade e confiança da parte do pesquisador para com os narradores, em vista de que há partilha não somente de histórias isoladas sobre a criatura, mas, além disso, o compartilhamento de saberes, histórias de vida, de reminiscências de família, de amigos, de fatos corriqueiros ou relevantes, dos quais é possível interpretar como esses sujeitos compreendem o mundo em que vivem.

Isto foi fundamentado no que Bosi (1994) entende e como realiza o trabalho com as memórias daqueles que compartilharam com ela suas reminiscências: em uma redação com traços poéticos, é explicitada uma relação de alternância entre o pesquisador, o objeto do conhecimento e as pessoas pesquisadas com a finalidade de gerar saberes. Estas três esferas configuram-se, concomitantemente, como sujeito e objeto – "Sujeito enquanto indagávamos, procurávamos saber. Objeto enquanto ouvíamos, registrávamos, sendo como que um instrumento de receber e transmitir suas lembranças" (BOSI, 1994, p. 38) – , pois todos são protagonistas desta produção de conhecimento.

A memória se destaca como um significativo recurso para a compreensão antropológica. Devido a seu caráter simbólico, apresenta uma perspectiva no campo do intangível, de acordo com ECKERT e ROCHA (2001) nos segredos contidos nela existe a "conformação da tradição de uma coletividade", pois abrange "a dimensão profunda de seus mitos, lendas e crenças arranjadas no tempo, as quais configuram as práticas de seus grupos e atores sociais" (ECKERT e ROCHA, 2001, p. 10-11).

Linguagens diversas para expressar a mesma mensagem

A partir de um texto de partida, surgem textos que, com suas especificidades, recontam a mensagem do texto original, tendo-se, pois, um trabalho de tradução, entendendo-se esta sob uma perspectiva mais abrangente, ou seja, traduzir se estende para além das palavras, Berman (2009) afirma que uma das tarefas da tradutologia consiste em explorar as fronteiras da tradução e que esta abrange outros espaços, pois está passando por uma mudança de sentido metafórico, toma para si a essência dos atos de fala, de

escrita, de pensamento e até mesmo de existência. Desse modo, ele é bem claro ao explicar que:

> [...] a área da tradução toca em outras áreas: a da leitura, a das "interpretações", a das transferências e mudanças em todos os gêneros e que podem ser literárias, artísticas, científicas, etc. (BERMAN, 2009, p. 350)

Ainda nesse sentido, Sant'Anna (2011) ao abordar o conceito de *paráfrase,* faz uma associação desta com a ideia de tradução em que a paráfrase é uma reafirmação do sentido de um texto através da utilização de palavras diferentes das da obra original. No caso deste estudo, são linguagens diferentes – linguagem verbal e linguagem não-verbal.

O estudo em questão trata-se de uma história narrada e coletada através de gravação de áudio (este é o texto original). A primeira passagem foi a da linguagem verbal oral para a linguagem verbal escrita, a segunda passagem foi a conversão da linguagem verbal oral para a linguagem não-verbal (desenho). Essas etapas foram realizadas do narrador para o pesquisador (quem transcreveu a narrativa) e do narrador para o desenhista. A etapa seguinte se deu partindo-se do texto transcrito e do texto imagético para o texto escrito em forma de canção; a última etapa foi unir canção e imagem para se chegar a um texto visual em forma de videoclipe.

Temos aqui um texto (que chamaremos de original) a partir do qual advieram os outros por meio de um trabalho de tradução monolíngue, em que a passagem se dá na mesma língua, à maneira intralingual, como postula Jakobson, "a tradução intralingual ou reformulação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos verbais da mesma língua" (JAKOBSON, 1995).

O autor assinala ainda, para o trabalho de tradução, que existe uma recodificação em que há a substituição de mensagens de uma determinada língua não por unidades de código separadas (palavra por palavra) e sim por mensagens inteiras de outra língua. Segundo ele, "o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes". (JAKOBSON, 1995, p. 65).

No tocante à linguagem não-verbal, temos a releitura do texto original para o desenho, que conserva o sentido do texto primeiro cabendo também o conceito de paráfrase.

A imagem, conforme explica Novaes (2008), representa "algo ausente"; às palavras são atribuídos significados de imagens mentais dos indivíduos, portanto, "uma

palavra é a imagem de uma ideia e uma ideia é a imagem de uma coisa". (NOVAES, 2008, p. 459).

Ao estabelecer o diálogo entre a imagem e a palavra, o resultado esperado é obter-se algo que vá além das duas separadamente, ou seja, um discurso que produza novos sentidos. O texto oferece à imagem elementos inteligíveis, assim como a imagem oferece ao texto dados captados inteligíveis, de maneira que dessa integração advém a produção de significado.

A utilização de imagens em trabalhos cujo privilégio é dado à escrita, justifica-se por estas (imagens) evocarem no espectador suas próprias experiências e isso, aliado ao texto escrito permite melhor/maior interpretação do material a ser contemplado. Diante disso, a importância do texto visual é assim explicitado por Novaes:

> Imagens favorecem, mais do que o texto, a introspecção, a memória, a identificação, uma mistura de pensamento e emoção. Imagens, como o próprio termo diz, envolvem, mais do que o texto descritivo, a imaginação de quem as contempla. Elementos visuais têm a capacidade de metáfora e sinestesia – relação subjetiva espontânea entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente. (NOVAES, 2008, p. 465).

O texto imagético parafraseia a narrativa oral, o desenhista mantém o sentido original numa relação de interpretação, de representação numa outra linguagem que segue a sequência dos fatos, a sequência cronológica do texto de partida e dá sua interpretação. Sant'Anna (2011) afirma que essa relação se aproxima da música ao se tratar de arranjo, visto que neste aspecto musical há a apropriação de uma obra já existente a fim de que o músico produza o arranjo para que a composição se complete.

O desenhista (intérprete) se apropriou do texto de outro para compor o seu da mesma forma que Sant'Anna explica que "no arranjo, o músico se apropria da obra alheia e introduz maneiras pessoais de interpretar o texto musical original. É um coautor numa atividade que pode ir do simples parasitismo a uma certa dose de invenção". (SANT'ANNA, 2011, p. 18).

Compartilhando da ideia de que a passagem de um texto para outro está na esfera da tradução, a transição dos textos ora estudados em linguagens diferentes é uma atividade de interpretação, Larrosa (1996) diz que nesta atividade a figura do receptor do texto é muito importante, pois este deve se permitir atravessar pelo lido/ouvido a fim de que haja a *experiência*. Este autor compreende experiência como algo que transforma o

receptor de acordo com sua vivência, pois experiência não é o que acontece, e sim aquilo que acontece em nós. Em relação à experiência com leitura/tradução, ele postula que:

> Para que la lectura se resuelva em formación es necesario que haya uma relación íntima entre el texto y la subjetividad. Y esa relación podría pensarse como experiencia, aunque entendiendo experiencia de um modo particular. A experiencia sería lo que nos pasa. No lo que pasa, sino lo que nos pasa. (LARROSA, 1996, p. 18)

Desse modo, os autores dos textos resultantes do texto original tiveram de passar pela experiência para produzirem os seus textos, as linguagens são diferentes, cada um depositou suas impressões, sua subjetividade, sua experiência como autor e, mesmo com tantas diversidades, manteve-se em todos eles a mensagem original, a paráfrase.

A seguir temos os textos para verificarmos esses processos de paráfrase, tradução, interpretação e experiência no que se referem às linguagens, ao modo de como elas se interligam no trabalho realizado. O videoclipe encontra-se disponível em: https://youtu.be/TDexHqoRlls.

Narrativa transcrita

> "Eu nunca vi, eles que *contavo*! Quando foi um tempo, tinha um rancho na Boca do Baixo, aí o menino lá do Tamatateua foi pescar sozinho, até pediu a canoa do menino lá pertinho de casa, filho do Valdevino. Foi sozinho pescar de *espinhé*[4]. *Antão* foi direto nesse rancho lá da Boca do Mota. Não podia ficar só um, nem se *ficasse* dois...
> Mas também era *descoidado!* Aí *temou*, foi sozinho, se fiando só com ele, botou o *espinhé* por lá, e tal...
> Foi *cuidá* de meio paneiro de peixe que ele tinha. Subiu pra lá, boca da noite, hora da maré, ele arriou o paneiro de peixe pra cuidar, ele cuidou em três *peixe* só. *Tava* lá o serão[5], *tava* a faca, três *peixe coidado* só, tirado o bucho.
> Era um dia de... quinta-feira, não, quarta pra amanhecer quinta, era. Aí sim, quando foi nesse dia, ele não veio no porto, aí no outro dia, na sexta-feira de manhã o Raimundão desce... aí eu:
> – O Raul num veio no porto, o que foi que aconteceu?... Eu vi que ele não trouxe boia pra família... comida...
> Aí... Saiu, quando chegou de longe, *perdo*[6] rancho, ele olhou urubu, muito urubu, no rancho. '–*Puta merda*, o Raul que morreu!'
> Ele remou, remou, chegou lá. Chegou lá bem na beira, ele olhou a canoa, largada, *espinhé* tudo *penduraaado*, e o urubu no rancho. Subiu a escada, chegou lá, *tava* o paneiro arriado, três *peixe coidado*, a faca lá. Só três *peixe coidado*, aí olhou...

[4] Linha comprida de que saem outras linhas com anzóis de espaço em espaço. In: Priberam Dicionário.
[5] Paneiro grande.
[6] Perto do.

Foi lá na direção... Saiu. Foi lá, na direção do mangal onde os *urubu tavo* manobrando. Ele chegou, de longe assim, uma boa distância, no raizal, ele sentiu o remorso da onde é que ele (Raul) *tava*, sabia que ele já *tava* morto. A canoa *tava* a revelia, bagunçada. O cabelo dele arrepiou, ele *vortou*. Chegou, avisou a família dele (do morto), tudinho, *foro* pra lá buscar.

Tava morto. Que tempo!

O bicho pegou ele do rancho, de cima do rancho. Levou pro mangal. Ele, de noite, não ia largar o *quê fazer*[7] dele... *dendo*[8] rancho, ele acomodado, pra morrer pra lá, à toa, sozinho. Ele não *tava* nem porre, nem bebendo cachaça. Ele *tava* sozinho, pescando, *tava* fazendo nada de movimento...

Aí o bicho veio, agarrou ele, *descoidado*, no que ele pererecou[9] e *sortou* logo a faca, na certa. O bicho levou, foi *matá* lá pro mangal.

Sim... aí que eles *acharo* que... Ele *tava dibruçado* em cima da raiz, por aqui, aqui (gesto mostrando a posição em que o rapaz se encontrava com sinais de estupro). Aí, pra traz dele *tava* com mais de metro de uma tripa puxada, aí *num* sabe dizer se foi urubu que puxou. Só que o movimento *tava* assim, dessa maneira (mais uma vez destacou a posição debruçada do rapaz). Aí, *dero* um jeito lá, *truxero*.

Mas quem que ia levar assim?... É porque lá é respeitado, eles *cansaro* de ver esse bicho lá. E eu acho que inda existe..."

(Pedro Soares – narrador da comunidade de Taperaçu-Bragança/PA)

[7] Tarefa.
[8] Dentro do.
[9] Assustou-se.

Messias de Aviz

Referências

BERMAN, A. **A tradução e seus discursos.** In**: Alea: Estudos Neolatinos.** Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas/ Faculdade de Letras – UFRJ. v. 11, n. 2. Rio de Janeiro, junho/dezembro de 2009. Acesso em: 03/08/2014.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECKERT, Cornelia & ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **Memória, narrativa e as histórias do mundo**. In: Revista *Iluminuras*. Vol. 2, n. 3. Porto Alegre: 2001. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9115. Acesso em: 19/06/2014.

ELIADE, M. **Aspectos do Mito**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Perspectivas do homem/ Edições 70. 2000.

_____. **Mito e Realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972.

JAKOBSON, R. In: **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blickstein e José Paulo Paes. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

LARROSA, Jorge. **La experiencia de la lectura**. Barcelona, Laertes,1996. cap. 1, 9, 10, 11.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto Antropológico**. In: **Mana**. Vol. 14, n. 2, 455-475. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132008000020007. Acesso em: 19/06/2014.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & cia.** 1. ed. São Paulo: Ática, 2011. (Princípios; 1)

SAVERI, Carlo. **A palavra emprestada ou como falam as imagens**. In: **Revista de Antropologia**. Vol. 52, n. 2. São Paulo: 2009. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27316. Acesso em: 17/06/2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** Trad. Do francês ao espanhol: Silvia Delpy. 2. ed. México: Premia, 1981. Série Debates. Versão brasileira a partir do espanhol: Digital Source- http://google.com/group/Viciados_em_Livros.

Nádia Garcia Mendes (UFRJ) [1]

IMAGINAÇAÕ EM NASCITIVIDADE NO *CORPO DE BAILE* ROSIANO

Resumo: Propomos uma leitura do imaginário que configura a unidade poética do *Corpo de baile* de Guimarães Rosa. Partindo do princípio de que a obra rosiana se faz no entrelaçamento dos discursos mítico e poético, forjando uma literatura *mitopoética*, buscamos traçar as relações estabelecidas entre o devaneio das personagens e as imagens recorrentes no decorrer do livro. Nas palavras de Bachelard: "Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético" (BACHELARD, 1988, p.06). São, portanto, os sentidos despertados nos devaneios das imagens poéticas de *Corpo de baile* que buscamos interpretar.

Palavras-chaves: *Corpo de baile*; Imagem poética; Natureza Telúrica; Imaginação.

Símbolo de um estado original e originário, do homem em abertura para o mundo, a criança subjaz na circularidade de *Corpo de baile* como princípio de transmutação que ultrapassa o tempo apreendido pela razão, ilusoriamente segmentado em passado, presente e futuro. Na solidão dos atos radicais de um personagem rosiano, se instaura a criança primeira, fonte geradora de queda e ascensão, da transcendência orquestrada com e pelo abrigo da natureza telúrica.

Ao discorrer sobre "O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa", Henriqueta Lisboa identifica "uma aura de transloucada candura ao longo de suas páginas" (LISBOA, 1994, p.134). O estado originário, "A alegria inexplicável das coisas amanhecentes, a descoberta da natureza... tudo isso demonstra a sua facilidade de prolongar a infância." (LISBOA, 1994, p.134). Na "aura transloucada", percebemos o devaneio da infância cósmica sobre o qual discorre Bachelard, ao reunir imaginação, memória e poesia: "Somente quando a alma e o espírito estão unidos num devaneio pelo devaneio é que beneficiamos da união da imaginação e da memória." (BACHELARD, 1988, p.99).

Na composição de "Campo Geral", a memória da infância de Guimarães Rosa é plasmada na imaginação criadora do jogo ficcional. Não são as recordações, a fidelidade ao curso dos acontecimentos de outrora que concedem a interiorização da perspectiva do mundo da criança. Afinal, como bem observa a poesia de Manoel de Barros: "O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê." (BARROS, 1988, p.75). Miguilim, o

[1] Graduada em Português-Literaturas (UFRJ), Mestre em Literatura Brasileira (UFRJ), Doutoranda em Literatura Brasileira (UFRJ). Contato: ngarciamendes@bol.com.br.

personagem central da narrativa de abertura de *Corpo de baile*, representa o "motivo infantil", o olhar a "transver o mundo", em devaneios solitários nas distâncias dos gerais, entre as matas do Mutúm.

O devaneio solitário do sonhar é a casa de Miguilim, que segue no decorrer de *Corpo de baile* como a "infância potencial" que habita o ser, habitando assim homens que se lançam a trágicas rupturas. As rupturas, eclosões, catarses encontram um mesmo abrigo: as solidões primeiras. De acordo com Bachelard, essas são também as "solidões felizes", nas quais "a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico, aquele que nos une ao mundo" (BACHELARD, 1988, p.102).

Para Jung, "A criança prepara uma profunda transformação da personalidade" (JUNG, 2011, p.127), existe como símbolo da reunião de opostos, dos aspectos conscientes e inconscientes do homem, podendo, por isso, ser expresso pelas imagens circulares, esféricas, redondas. Circular é o *Corpo de baile* rosiano, com o menino de "Campo geral" a ressurgir na última narrativa, "Buriti", como o personagem Miguel, sendo ainda, no entanto, homem de tantas lembranças refeitas como o barro, a "aprender a vida... Diante do dia" (ROSA, 1956, p.822), no mundo movente do sertão, onde o fim sinaliza o retorno às infinitas possibilidades de um novo começo. Com Miguilim/Miguel, caminham Manuelzão, Lélio, Pedro Orósio, Soropita, Cara-de-Bronze, personagens movidos pela criança originária, na nascitividade da obra de Guimarães Rosa.

Seguindo o fio narrativo de *Corpo de baile*, após a criança, encontramos o drama de um homem angustiado pelo peso do tempo: "... do que tinha feito não se arrependia. Essas coisas correm nuns escuros, é custoso saber se a gente deve se aprovar ou confessar um arrependimento..." (ROSA, 1956, p.147). Manuelzão, o protagonista de "Uma estória de amor", primeira parábase do livro, é um personagem orientado pelos ditames da razão, ou ao menos assim desejava que fosse, para que, sem mais esperas, pudesse construir um esteio de pouso, a construção de um lugar seu, mesmo que por uma propriedade alheia, pois, "... nossos retiros longe do mundo são demasiado abstratos. Eles nem sempre encontram esse quarto de solidão pessoal, esse local escuro fechado como o ventre materno" (BACHELARD, 2003, p.95).

Nos "escuros" de Manuelzão, incorrem as imagens da terra, da morte materna, da ausência feminina. Estar na Samarra e construir uma casa integram o projeto maior de um homem que, em seu íntimo, nutre um anseio de repouso, de retorno à origem de um pretérito sem data, como a infância cósmica de Miguilim. "No trajeto que nos leva de volta às origens, há primeiramente o caminho que nos restitui à infância. À infância sonhadora que desejava imagens." (BACHELARD, 2003, p.94).

O tempo e o espaço da travessia emocional de Manuelzão não correspondem à realidade do mundo ordenado pelos outros. O personagem realiza a viagem da solidão, percorre o caminho que leva ao antes do ser, do seu próprio ser, chegando à sua forma originária, às águas turvas de si mesmo. No entre, no nada, no originário, no lugar onde o homem se põe em nascente, o tempo é o instante: "Isolado no tempo e no espaço, rodeado de nada por todos os lados, o instante é a solidão radical, ela separa o homem não somente das coisas, da vida e dos outros, mas sobretudo de si mesmo..." (FARIA, 2009, p.08).

O tempo originário permanece em "A estória de Lélio e Lina", na "ENTRADA-DAS-ÁGUAS", no "primeiro trovão de outubro", em "saudade de destino", com o jovem/menino Lélio, que, assim como Manuelzão, persegue imagens de ausências e de vontade de mudança desenhadas no abrigo das águas maternas. No início, veio a chuva: " ...um vaqueiro de fora chegou à do Pinhém. Era de tarde, sob um rebuço de calor – o quente de chuva- quando as nuvens descem com pêso..." (ROSA, 1956, p.249), já, mais adiante, quando se aproxima o encontro com Rosalina, chegam as veredas: "Daqui, vou dar numa vereda..." (ROSA, 1956, p.305).

No sertão de Lélio, Rosalina é vereda, rumo, direção à descoberta das águas que se movem na reminiscência de amores em descompasso. No instante que antecede o destino, Lélio "Andou mais, embebendo tempo" (ROSA, 1956, p.305), porque, diante de si, haveria "um estado, sem surpresa, sem repente... um rio passando." (ROSA, 1956, p.305). Adentrava assim a roda da vida, soltava os fios, para se lembrar do que não cabe na memória, "parecia poder puxar lembrança comprida" (ROSA, 1956, p.308).

Na presença da Senhora/jovem/menina/anciã, se desvela o menino do homem Lélio, o qual, como um Miguilim, começa a conhecer o mundo. Na imagem do abrigo feminino, novamente, há a casa: "a casa era de têlha... com o agraço de capim em volta, rebrilhava uma lagôa" (ROSA, 1956, p.308), que, no ritmo das águas maternais, retoma a lembrança da relação filial, pois que o homem ama a natureza como um sentimento que segue os rastros de um amor depositado à figura materna primeiramente. "Amar o universo infinito é dar um sentido material, um sentido objetivo à infinitude do amor por uma mãe" (BACHELARD, 2018, p.120).

Diante das águas claras, a realidade imaginada se origina nos laços despertados pelo afeto maternal. "Dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela o elemento embalador.. ela embala como uma mãe" (BACHELARD, 2018, p.136). Na leitura da imaginação dinâmica de Bachelard, todo líquido é uma água e toda água, por sua vez, é um leite, que participa dos gestos de afeto da primeira infância, através do quente e íntimo colo materno. Nas águas maternais de Rosalina, Lélio reinventava o amor, o destino, a primeira infância.

No centro de *Corpo de baile*, o abrigo feminino que rege a transmutação dos homens/meninos se traduz na montanha de "O recado do morro", imagem que sustenta a circularidade da obra, tal como sugerido pela epígrafe inicial de Plotino: "Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso" (ROSA, 1956, p.05). Lugar da transitoriedade por onde se cria a transcendência humana, a Terra rosiana se reveste de sentidos que ultrapassam a concepção do espaço estritamente físico, geográfico. Na solidez que habita os abismos, os riscos da queda, ela é espaço sagrado, casa, ponte do presente, da concretude da matéria:

> ...é por isso que a terra está situada no centro, como uma ponte sôbre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sôbre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua. (ROSA, 1956, p.05)

Com a montanha de "O recado do morro", o estado originário da matéria gera uma poética do desafio forjado na magnitude do rochedo: "Terra longa e jugosa, de montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação. Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas" (ROSA, 1956, p.388-389). Sob

uma perspectiva imaginante da imagem poética, devaneamos e dizemos: diante de um sonhador, a pedra se mexe, não pode ser imóvel, e revela o caráter pré-humano da terra. Nos mistérios rochosos, nas reminiscências do mundo original, podemos ver o aspecto enigmático da esfinge: "parece-nos que a verdadeira matéria *da esfinge* é o rochedo" (BAHELARD, 1991, p.156).

Não seria um mistério oracular que se pressente ao adentrar a magnitude do Morro da Garça? "Lá - estava o Morro da Garça- solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide" (ROSA, 1956, p.398), "Perspeito, em seu pousado, o da Garça não respondia, cocuruto" (ROSA, 1956, p.399), "Em cada momento, espiava, de revés, para o Morro da Garça, posto lá, a nordeste, testemunho. Belo como uma palavra" (ROSA, 1956, p.401). O morro é o emissário do recado transmitido a Pedro Orósio, é o originário da palavra mítico-poética, sendo também sagrado por ser a imagem que representa a força telúrica da natureza que rege *Corpo de baile*.

De acordo com Mircea Eliade, para o homem religioso, a ocupação de um território é um ato de consagração, de repetição do gesto criador divino. Nas culturas antigas, a "consagração do território" é marcada por elementos simbólicos que traduzem a interligação entre o céu e o mundo terreno. São os "pilares cósmicos", os "Axis Mundi", através dos quais se realiza a comunicação entre as profundezas subterrâneas, a terra, que se posiciona no centro, e o céu. Assim atuaram a escada de Jacó, na mitologia judaico-cristã, árvores, cipós e a montanha, que "figura entre as imagens que exprimem a ligação entre o Céu e Terra; considera-se, portanto, que a montanha se encontra no centro do mundo" (ELIADE, 1992, p.39).

O estudioso menciona, como exemplos de "montanhas míticas ou reais", as Meru, na Índia, Haraberezait, no Irã, "Monte dos Países", na Mesopotâmia, Gerizim, na Palestina, destacando que a concepção sagrada da montanha como "Axis Mundis que liga a Terra ao Céu" faz com que o território seja considerado a região mais alta, o que traduz a noção de que o mundo instaurado pelo homem religioso é sagrado, porque é o "lugar mais próximo do céu" e "Em termos cosmológicos, essa concepção religiosa traduz-se pela projeção do território privilegiado que é o nosso cume da montanha cósmica". (ELIADE, 1992, p.40).

O simbolismo do centro refere-se a imagens cosmológicas como as cidades santas, os santuários do centro do mundo e de templos que são réplicas da Montanha cósmica. A associação religiosa com a montanha sagrada é muito presente ainda na cultura babilônica, na qual as torres e os santuários são denominados de "Monte da Casa", "Casa do Monte de todas as Terras", "Monte das tempestades". A própria Babilônia era nomeada de modos diversos, "Casa da base do Céu e da Terra", "Ligação entre o céu e a terra". Mircea Eliade enfatiza que o "verdadeiro mundo" está no centro, porque é no meio que se faz a comunicação entre os três níveis cósmicos: "Um universo origina-se a partir de seu centro, estende-se a partir do ponto central que é como o seu umbigo" (ELIADE, 1992, p.44).

A montanha de "O recado do morro" e da tradição mítico-religiosa de culturas tradicionais realiza a "rotura". O cume leva à transcendência, estando a terra como espaço sagrado, a morada de onde o homem, irmanado à natureza, retira solidez. Mobilizado pelo próprio movimento terrestre, o homem rosiano realiza outra forma de transcendência, uma transcendência imanente, consagrada no colo telúrico, abrigo daquele que transcende a si mesmo, nos infinitos retornos da criança originária.

A partir de "O recado do morro", o corpo telúrico se espraia em imagens de celebração do sensível, com a expressão do feminino associada à nascitividade do mundo vegetal. "Dão-lalalão", estória subsequente, traz a tensão entre a conduta de um guerreiro e a corporeidade de uma meretriz. A corporeidade da narrativa se coaduna nos entremeios dos pensamentos tortuosos de Soropita, que é chamado de "O devente", pelos conflitos que o acompanham, pela imaginação ambivalente que o caracteriza.

Diferentemente da abertura poética de Miguilim, da escuta dos "escuros" de Manuelzão, e das veredas de Lélio, o aprendizado de Soropita decorre da luta contra as sombras do passado. Segundo Ronaldes de Melo e Souza:

> Em "Dão-Lalalão", a dubiedade dramática do personagem tensionado pelas emoções opostas de prazer e desconforto transparece na ambivalência da percepção da paisagem. A exuberância da natureza sertaneja – que fala a todos os sentidos de Soropita, especialmente os olfativos e auditivos – e a beleza arrebatadora de Doralda mutuamente se implicam. (SOUZA, 2008, p.188)

Nos devaneios que se formam durante o percurso do vilarejo do Ão ao Andrequicé, a lembrança da esposa surge, cada vez mais, como imagem de um repouso que põe fim às dicotomias entre corpo e espírito. Soropita então se inicia no magistério erótico do princípio gerador e complementar dos contrários: "tudo acontece como se Eros, na representação da cosmo-teogonia grega, servisse de mediador fecundante entre o dual e o plural." (CALAME, 2013, p.183). Sacerdotisa do Eros cosmogônico, Doralda é flor encarnada, na corporeidade do seu cheiro, germina o novo:

> Do cheiro mesmo de Doralda, êle gostava por demais, um cheiro que ao breve lembrava sassafrás, a rosa mogorim e palha de milho viçoso; e que se pegava só assim, no lençol, no cabeção, no vestido, nos travesseiros. Seu pescoço cheirava a menino novo. (ROSA, 1956, p.473)

Se em "Lão-Dalalão" o mundo sensível se concentra na figura de Doralda, personagem feminina que potencializa a nascitividade pela reunião de corpo e espirito, em "Cara-de-Bronze", a natureza advém como brotação, estado nascente em sua dimensão mais abrangente e profunda. Nas palavras do vaqueiro José Uéua: "Assim: - mel se sente é na ponta da língua... O desafã. Por exemplos: - A rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e fôlhas. O coqueiro coqueirando... A brotação das coisas." (ROSA, 1956, p.589).

Curiosamente, é também a narrativa em que a morte se mostra mais próxima, como um medo escondido do personagem Cara-de-Bronze, homem de muitas terras que se imbui da procura de enigmas que só se revelam pelo estranho consórcio dos contrários, perpassados pelos desafios do tempo: "O homem envelhece é porque não aguenta viver, ainda não sabe, e têm medo da morte: então, vai envelhecendo... De agora, êle estava ali, olhando no espelho da velhice..." (ROSA, 1956, p.587).

Seria Cara-de-Bronze semelhante ao narrador de "A terceira margem do rio", que não soube embarcar na canoa e, na velhice, olha para o que não teve coragem, para "o que vai ficar calado", para a margem não concebida, suplicando "... rio a dentro- o rio"? (ROSA, 2003, p85). Estaria, diante do espelho, com a dúvida: "Você chegou a existir?" (ROSA, 2003, p. 128), como o outro narrador de *Primeiras estórias*? Pelos rastros da narrativa sem "neme", sabemos que Cara-de-Bronze é acometido por uma doença que paralisa não somente o corpo. Nos silêncios do fazendeiro, ecoam os vazios dos instantes.

Em "Cara-de-Bronze: A visagem do homem e a miragem do mundo", Maria Lúcia Guimarães de Faria observa que Cara-de-Bronze é um dos personagens mais estranhos da obra rosiana. Ele é um homem de difícil definição, pois, está sempre se mostrando em contrários: tem pele morena e clara, não escuta, mas ouve as modas de viola, fala pouco, mas "gosta de retornar contra da verdade que a gente diz, sempre o contrário..." (ROSA, 1956, p.576).

Na interpretação de Maria Lúcia Guimarães de Faria, o caráter dual do personagem expressa realidades "antípodas" e "antagônicas" que convivem em sua personalidade:

> Ele movimenta-se no duplo domínio da vida e da morte, no duplo âmbito da luz e das trevas, no duplo circuito do dia e da noite. Relaciona-se com a olímpica morada da luz e correlaciona-se com o obscuro reino dos mortos. Participa do nascer da vida e compartilha o morrer da morte. (FARIA, 2002, p.244)

Sendo um homem intimizado com os domínios da morte, Cara-de-Bronze não poderia estar apenas se educando para a chegada da "indesejada das gentes". Há, em sua estranheza, queda e ascensão, morte e vida simultâneas. O nome Segisberto Saturnino Jéia sinaliza que ele é filho de Saturno e de Jéia, ou seja, está ligado ao Céu e à Mãe Terra. É o homem que "Quer saber o porquê de tudo nesta vida" (ROSA, 1956, p.575), o fazendeiro poderoso, triste, de alma encoberta que "não gosta de nada", de "engraçadas bobéias", e que enviou o vaqueiro Grivo a uma viagem em busca da palavra poética, do "raminho com orvalhos", da "gôta-d'água".

Na poesia de Grivo, "Toda árvore, tôda planta, demuda de nome quase que em cada palma de légua, por aí" (ROSA, 1956, p.598). Entre todas, no entanto, o Buriti se destaca, "O BURITI palmeira grossa. O BURITI, sempre..." (ROSA, 1956, p.599). Em outro trecho, "Todo buriti é uma esperança" (ROSA, 1956, p.600). Símbolos da imaginação aérea, "As árvores são cabeça de vento" (ROSA, 1956, p.602). Para o ser que divaga no gesto verticalizante da árvore, é o sair da terra, pela força, pela vitalidade, que inspira a transcendência aérea:

> Todo grande sonhador dinamizado recebe o benefício dessa imagem vertical, dessa imagem verticalizante. A árvore ereta é uma força evidente que conduz uma vida terrestre, ao céu azul. (BACHELARD, 2001, p.208)

Com a imagem aérea da poesia de Grivo, Cara-de-Bronze transmuta radicalmente a condição de paralítico. Em seu movimento ascensional, porém, não há a negação da terra. Abismos são convocados, abismos gerados de uma força autônoma, de vida e de morte, de uma poética da vontade vertical, nos sertões do Urubùquaquá, "onde a terra e o céu se circunferem" (ROSA, 1956, p.606).

Ao atravessar as seis narrativas de *Corpo de baile*, chega-se ao "Buriti", destino de retorno da criança do instante inicial de leitura do livro. Miguilim/Miguel, passado/presente, "Campo Geral" / "Buriti": início/fim/início... Se o mesmo retorna, se ainda o mesmo for, o que esperar do agora? Reminiscências da infância sonhadora do Mutúm? , afinal, "Contra o sertão, Miguel tinha sua pêssoa, sua infância, quê êle, de anos, pelejava por deslembrar..." (ROSA, 1956, p.641). Quem era o homem que, após o intervalo de dois anos, revisitava a fazenda do Buriti Bom, a casa de Maria da Glória: "Ia chegar à Casa, tardio mas enfim, noite sobre. Parara, para jantar, no mesmo ponto em que da primeira vez." (ROSA, 1956, p. 625).

Para Miguel, o sertão era lembrança, imaginação, memória, embaladas pela promessa do amor de Maria da Glória. Como o destino, o amor não vinha acompanhado de certezas. Era mais uma força forjada na disposição anímica de entrega ao desconhecido, uma espécie de desatino, "pelo azado desatinozinho que o destino quer..." (ROSA, 1956, p.625), que não podia ser impelida a transcorrer em direção única e determinada, "Então, enfim de vencer e ganhar o passado no presente, o que êle se socorrera de aprender era precisão de transformar o poder do sertão." (ROSA, 1956, p.641).

Se o destino se mostrava como "... o desenho completo da trajetória de vida, o diagrama do movimento da existência do tempo" (NUNES, 1969, p.178), a natureza sobrevinha como um rumor de memórias:

> O Buriti-Grande: que poder de quieta máquina, era êsse que mudo e alto maquinêja? A pedra é ruída, desgastada, depois refeita. O Dito, o irmãozinho de Miguel, tão menino morto, entendia os cálculos da vida, sem precisar de procura. Por isso morrera? Viver tinha de ser um seguimento muito confuso. Quando Miguel temia, seu mêdo da vida era o mêdo de repetição. Agora, as estrelas procuravam seu ponto. Elas eram belas, sôbre o sertão feio, tristonho. Quase davam rumor. (ROSA, 1956, p.661)

Buriti, a "palmeira real", é "imagem príncipes", símbolo da natureza em nascitividade, que embala os dias, o tempo, o corpo, a alma, o pensamento, a

imaginação do homem movido pelos sons, cores e cheiros do sertão. Diante do Buriti-Grande, Miguel é impelido a transfigurar o medo de experienciar a vida em plenitude, que não pode abdicar de sua face sombria, noturna, misteriosa, incalculável e inominável. Era isto que Miguel aprendia, sentia, pensava agora, no presente, quando já era um homem e não podia mais contar com os "cálculos" do irmão.

Plástico, matéria imaginante e imaginada na imagem do sertão, do buriti, o passado se configura como um quadro a ser refeito, "Miguel desceu de pensamento. A vida não têm passado." (ROSA, 1956, p.822). Da infância de outrora, caberia a solidão sonhadora dos primeiros anos, da vida inventada nos devaneios de menino, que seguia com Miguel no eterno retorno da criança originária, da criança rosiana, a bailar na solidez movente da natureza telúrica.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1991.

_____. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *O ar e os sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.* Tradução Antonio de Pádua Danesi. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada.* 7º ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CALAME, Claude. *Eros na Grécia Antiga*. Tradução de Isa Etel Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano.* Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. "Cara-de-Bronze: a visagem do homem e a miragem do mundo". In: CASTRO, Manuel Antonio de (Org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004, pp.243-280.

_____. "Bachelard e a ritmanálise". In: Travessias, n.3, 2009.p.117.Disponívelem:http://revista.Unioeste.br//index.php/travessia/article/view/3435/pdf. Acesso em 01/09/2019.

JUNG, Carl Gustav. "A psicologia do arquétipo da criança". In: C.G Jung, Karl Kerèny*: A criança divina: uma introdução à essência mitologia.* Tradução de Vilmar Scheneider. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. pp.109-148.

LISBOA, Henriqueta. "O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa". In: *Ficção Completa, em dois volumes*/ João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. pp.133-141.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra.* Tradução, nota e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras: 2001.

NUNES, Benedito. "De Sagarana a Grande Sertão: Veredas". In: *Crivo de papel*. São Paulo: Editora Ática, 1999, pp.247-263.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1956. 2 v.

_____. *Primeiras estórias*. 15 edição. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

SOUZA, Ronaldes de Melo e**.** *A saga rosiana do sertão***.** Rio de Janeiro, EdUERJ, 2008.

A TENSÃO ENTRE FICÇÃO E REALIDADE NA NARRATIVA DE AUGUSTE DE SAINT HILAIRE

Cesar Augusto Neves Souza (UFT)[1]

Resumo: Este trabalho tem por objetivo apresentar algumas questões teóricas que separam o real do fictício em uma narrativa. Desta forma, buscamos relacionar os relatos de viagem entre a literatura e a história. Também, procuramos identificar à qual gênero a literatura de viagem se conceitua. E por fim, uma breve consideração sobre a narrativa de Auguste de Saint Hilaire.
Palavras-chave: Viagem; Narrativa; Literatura; História**.**

Este trabalho pretende apresentar algumas questões teóricas que separam o real do fictício em uma narrativa, em especial a literatura de viagem do século XIX, na obra de Auguste Saint Hilaire. Ao longo do século XVIII em diante houve uma crença na Europa de que a ciência conduziria a humanidade rumo ao progresso. No Brasil a ideia de Estado-nação não escapava dessa concepção. Os viajantes naturalistas se consideravam como missionários do progresso científico e do mundo civilizado. Os viajantes partilhavam desses conceitos, e viajavam pelas regiões mais longínquas a fim de produzir um conhecimento que pudesse contribuir com os povos pelo qual ainda não conheciam a civilização. Neste momento, o que salta aos olhos do viajante, em especial ao continente americano, é a grandeza do mundo natural. A população que habitava essa parte do planeta não se enquadrava no ideal de civilização concebida pelos cientistas europeus. Devido a isso, o viajante não teria dificuldade em dizer que está em um mundo marcado pela barbárie. Os relatos dos viajantes muitas vezes alinhados ao pensamento político da época terão na população desse Brasil interiorano, um obstáculo ao progresso econômico.

Os viajantes naturalistas, que vieram ao Brasil em nome da ciência, produziram relatos não apenas da natureza, mas também do modo de viver da gente do sertão. Ao analisar os costumes e o comportamento do homem sertanejo o viajante quase sempre partia de suas concepções europeias. O que dificultava, sobretudo, de considerar o verdadeiro sentido da cultura do povo brasileiro e de sua relação com a natureza. A comparação com a Europa era um entrave para compreender aqueles povos a partir de suas próprias vicissitudes. Por outro lado, a Europa era o único parâmetro em que o viajante poderia sustentar suas interpretações. Os estudos antropológicos pelos quais

[1] Graduado em História pela Universidade Federal do Tocantins. Mestrando em Letras (UFT). Maiores informações, segue o e-mail: cesar.neves@mail.uft.edu.br

orientam o estudante atual a não incorrer em etnocentrismos e está alerta às questões de alteridade, não compunham o cerne intelectual do cientista europeu do século XVIII E XIX.

Mergulhado em uma natureza desconhecida e vulnerável a toda sorte de adversidades infligidas pela natureza, o viajante passava por toda variedade de reveses naturais e até mesmo psicológicos. No entanto, outro ingrediente é importante ressaltar; a de que muitos relatos eram construídos a posteriori. Isto levanta uma importante questão. Além dos fatores adjacentes ao viajante quando este se encontrava in lócus, havia, portanto, o trabalho da memória em refazer todo o cenário percorrido, muitas vezes adicionados a outros relatos de viagens para a composição do relatório. Composição esta, que geralmente passava pela pena de um profissional de texto ou de um relator. O problema que este trabalho pretende desvelar é sobre os limites e as fronteiras que separam a ficção e a realidade nos relatos de viagens de Auguste de Saint Hilaire. Estes relatos se encaixam no que tradicionalmente é concebido por literatura? Quais são os espaços percorridos entre a ficção e o real em uma obra literária? Nas descrições presentes nos relatos de viagem o que podemos entender do que é real e fictício? Por certo, o que os viajantes naturalistas produziram fomentou de modo considerável as visões sobre o Brasil e os imaginários sociais, como também na formação da literatura nacional do século XIX.

Relação entre a História e Literatura

Nos últimos anos a relação entre história e literatura tem se estreitado bastante. Diferentemente do paradigma positivista que privilegiava o documento ‘oficial’ em detrimento de outros tipos de documento. A literatura cada vez mais vem ganhando espaço nas abordagens historiográficas. Neste sentido, ela não serve à história apenas como ilustração. Ao contrário, ela se torna um portal de acesso de primeira grandeza ao passado histórico, pois possibilita ao pesquisador consultar os imaginários de um tempo que já passou. Segundo Ivan Teixeira a designação ‘ario’ significa conjunto de alguma coisa. E no caso do termo ‘imaginário’ é a competência de produzir imagens por meio de outras já existentes, ou mesmo um conjunto de imagens que são compartilhadas por uma sociedade. (TEIXEIRA,2003). É onde está localizada a literatura, cujo, seu tecido é

tramado numa esfera de imagens que coincidem de certa forma com o mito e a utopia. Luís H. Dreher (DREHER; PAULA,2011, p.33) aponta que a ideia de figura não é apenas um símbolo das coisas que não estão presentes, mas também das coisas que podem ainda acontecer. Portanto, pode-se pensar que a literatura e o conceito de imaginário são complementares e indissociáveis. E Teixeira afirma: " O imaginário é uma linguagem intransitiva que produz o objeto destinado à contemplação estética" (TEXEIRA, 2003, p.4).

A literatura como criação artística é por si mesma uma forma de arte, e, por conseguinte, compartilha do conceito de mimeses no qual se dá pelo processo de imitação e representação. Teixeira apresenta a mimese artística sob dois focos: a de Platão e a de Aristóteles. Para Platão o processo de imitação possuía caráter negativo pois consistia no ato de copiar algo que por si mesmo era imperfeito. Por outro lado, para Aristóteles a tarefa da imitação artística era uma forma legítima de conhecimento.

A arte não imita a vida como é afirmado no vulgo popular. Ela imita conceitos da realidade. É desta forma que a literatura como processo mimético da realidade se estabelece como um grupo de imagens e representações nos quais aborda partes, conceitos, frações de uma realidade que se pretende retratar. O autor do texto literário não compartilha das mesmas prerrogativas do historiador pelo qual a narrativa, deste último, busca ter um compromisso com o acontecido. Para a produção literária é a poética dos fatos que conduz a narrativa. É a imaginação que reveste sua escrita permitindo inventar uma realidade concebida. Por este entendimento o processo literário se encontra no seio da semântica do mito e da utopia. Toda época possui uma poética cultural que é compartilhada tanto pelo autor como pelo leitor. A literatura não é diferente de nenhum outro processo artístico. No processo literário estão presentes a ideia de realidade pretendida pelo autor. Em toda a cultura há que Teixeira chama de gramática da percepção, no qual somos 'guiados' por uma identidade artística ou por algum formato de arte consagrado socialmente. Teixeira escreve: " Entre a vida e arte coloca-se a linguagem da arte que determina o modo de apreensão de imagens do real a ser imitada pelo artista. " (TEIXEIRA, 2003.p.9)

O autor literário igual a qualquer artista reproduz conceitos que são formulados pela poética cultural de seu tempo. Esses componentes nem sempre são frutos de sua genialidade. Como acontece no caso da A Divina Comédia, muito bem citado por Luís

H. Dreher, (DREHER; PAULA,2011, p.33) em que a obra de Dante Alighieri tampouco teria a mesma dimensão poética e simbólica se fosse escrita em outro contexto temporal. Todavia, seria impossível mensurar sua estatura literária se fosse escrita em outro tempo, que não a do medievo. Porém, compreende-se que os elementos que compõem a estética literária da A Divina Comédia não se resume apenas às questões de genialidade do autor. Do mesmo modo, o leitor que aprecia à obra. Este também está submerso em uma trama de conceitos e tendências desde as sociais até pessoais que corroboram para interpretação da obra de Dante Alighieri. O leitor medieval está inserido em um universo simbólico muito diferente de um leitor do século XXI. As percepções do leitor de épocas diferentes podem somar ou subtrair ao valor da obra.

Diferente do método histórico, a literatura consiste na dramatização do ato de construir imagens. O autor possui a liberdade de inverter um personagem ou algum lugar. É a estrutura dos fatos e universalidade dos acontecimentos que motiva o literato, enquanto o historiador se prende ao singular e ao acontecido. Enquanto o historiador mimetiza as imagens da vida o literato mimetiza a poesia e uma realidade imaginosa da cultura. O sociólogo Benedict Anderson dizia que não existe nenhuma essência que unifique as pessoas de uma mesma nação, contudo, a noção que uma comunidade tem de si mesma é o resultado do compartilhamento de imagens e signos culturais. (ANDERSON,2008) O que acontece é que há uma narrativa pelo qual é compartilhada pelo povo como verdade natural, e, nesse interim, é assimilado por todos os membros.

Falar de literatura não é resumir-se apenas à obra. É antes de tudo um conjunto de fatores e de sentidos agregados ao longo de sua existência ao ponto de ser considerado como artefato cultural. Um personagem não é inventado apenas por quem escreveu o livro, é também por todos aqueles que compartilham suas leituras e conferem sentido ao personagem.

Do ponto de partida da história, a relação com a literatura passa por outro caminho. Os historiadores contemporâneos já admitem o uso de fontes literárias para os estudos históricos. As abordagens da historiadora Sandra Pesavento serão de grande valor para iluminar a estrada que ao mesmo tempo une e separa a história da literatura e a literatura da história.

A literatura se constituiu ao longo do tempo como uma enorme coleção de textos. (PESAVENTO,2006). As mudanças de concepções ocorridas no mundo contemporâneo

favoreceram a história ampliar seu conceito de documento. Nesta nova perspectiva, a literatura passa a ter para com a História uma relação mais estreita. Todavia, a literatura é construída sobre uma rede complexa de elementos culturais que estão para além do esforço individual. O eixo principal que une o texto à realidade literária é o leitor. Assim como o autor, o leitor é também reflexo de outras leituras e de outros contextos. A relação autor-leitor é um processo de interação que opera em alta voltagem. Já que o processo de leitura é um palco que permite o encontro de temporalidades e de historicidades diferentes. A leitura é, portanto, a per si um ato tanto de rompimento temporal como de encontro.

A literatura não apenas permite ao leitor um acesso privilegiado ao imaginário da época, como ela própria se estabelece como um conjunto de imagens. O historiador por sua vez tem a possibilidade de sondar o "abstrato e o não visto''. (PESAVENTO,2006). Portanto, muito se pergunta o fato da literatura não ser uma fonte confiável por pertencer ao universo da ficção. A fim de lançar luz a este dilema trazemos à tona a citação de Dreher: "Toda grande literatura traduz um mundo real porque possível, a sua tonalidade é a imaginação que não significa fantasia. " (DREHER; PAULA, p.47) A literatura pode ser uma ficção, mas os temas, as questões sociais, aspectos psicológicos, indagações ali abordadas são reais. E até mesmo os personagens podem não existir no mundo real, porém, pertencem ao real do universo do simbólico.

A história assim como a literatura mediatiza mundos através da narrativa, pelo qual é o meio que tanto a literatura como a história utilizam a fim de capturar a atenção do leitor. Embora a história compartilhe com a literatura da arte da narrativa, ela se vê no compromisso de apresentar as fontes. Ao contrário do texto literário que se caracteriza pelo imaginável. A realidade é o envoltório do historiador. Embora que o 'real' seja a referência tanto para a história quanto para a literatura. A narrativa literária não compartilha do mesmo compromisso da história. Ao poeta se permite imaginar e recriar um mundo conforme seus desejos. Destarte, a linguagem literária se aproxima do mito, uma vez que o mito não se relaciona com o real, mas com o possível. Em outras palavras; não há um divórcio entre a literatura e o real, ela vai além, a de perceber no real a dimensão do possível.

Portanto, para esse dialogo acontecer é preciso repensar as fronteiras que as separam. E relativizar o que é verdade e o que é ficção ou o que é real e irreal. Posto que,

a realidade dos fatos e a reconstituição exata do passado seja um ponto jamais alcançado pelo historiador, mesmo com todas as estratégias e métodos formulados para este fim, O historiador pode alcançar a verossimilhança do objeto estudado e daquilo que já aconteceu. Entretanto, por meio da literatura o historiador pode resgatar as nuances, as sensibilidades, ou o que a Pesavento considera a "energia' da vida de uma época que já passou e que possivelmente passaria desapercebido por alguma outra fonte. A literatura se ocupa em construir o mundo por meio da narrativa, e por meio dela propor algo novo.

Relatos de viagens: Entre a História e a Literatura

Flora Süssekind em seu livro 'O Brasil não é longe daqui' faz importantes reflexões sobre o perfil do narrador de ficção na literatura nacional nos idos do século XIX. Viajantes europeus chegavam em solos brasileiros como portadores do conhecimento científico e representantes do progresso. Adeptos do pensamento de domínio do homem sobre a natureza, se viam fragilizados e tomados de assombro por um continente inabalável. Nas palavras de Süssekind: " Não são os náufragos que conquistaram o Continente descoberto, é este que parece devorá-los. [SÜSSEKIND, p.14,2008)

A literatura nacional das primeiras décadas do Oitocentos que navegava pelas águas do romantismo e pautava sua tenra identidade nos relatos de viagens, ofereciam forte ênfase aos aspectos pictóricos da natureza brasileira. A autora busca problematizar como o narrador de ficção da prosa nacional adquire perfil próprio. Daí ela vai buscar a partir da era colonial as primeiras sementes do sentimento nacional, distanciando do estilo português. Dentro desse torvelinho de identidades, tanto no aspecto da nação, quanto no caráter literário brasileiro, os viajantes naturalistas preenchem uma considerável lacuna.

A literatura nacional compartilhava de alguns pontos de encontro com os relatos desses viajantes. Que é a exaltação demasiada da natureza. Aos olhos do europeu a natureza desempenhava diversos papeis. Ora era um estorvo ao desenvolvimento, ora era a identidade do Brasil. A postura que os relatos de viagens exerciam sobre a natureza literária brasileira é demonstrada nas palavras de Gonçalves Magalhães, quando perguntado se o Brasil teria uma poesia própria, ele indica a leitura dos viajantes. O olhar estrangeiro sempre desfrutou de maior confiabilidade do que o olhar de escritores

nacionais. Escritores como Pereira e Silva e Jerônimo Corte Real na nota final de seus textos remete o leitor a estudar os autores europeus. O leitor encontra sentido, não na novela, mas em outro tipo de narrador, o viajante. A mesma experiência acontece quando Süssekind descreve o estilo narrativo na obra de autores como França Junior, dramaturgo e pintor brasileiro de 1838 a 1890, no qual o narrador de ficção adquire o perfil do viajante. (SÜSSEKIND,2008).

As descrições do narrador de ficção assemelham-se aos relatos de viajantes, para um público que lê e desconhece o ambiente de seu próprio país. Entretanto, Manuel de Araújo de Porto Alegre descreve os viajantes com pessoas de ‘’imaginação ardente’’ que enfeitavam seus relatos com preciosas mentiras. Melhor nestas palavras: ‘’grandes depósitos de mentiras’’ Diante deste cenário em que a literatura de viagem encontra-se em íntima relação com a formação da base literária nacional.

No centro dos debates históricos há um conflito sobre a natureza dos relatos de viagens e como estes podem servir de fontes para o pesquisador em história. E também para a crítica, se é possível considerar tais relatos como obras literárias. Portanto, os relatos de viagens são uma forma de entender como alguém pode ver o outro. No entanto, inserido em uma cultura diferente, o viajante passa a construir a si mesmo. Ao estudar o contexto político e social da época do viajante, o estudante pode aprender muito mais do viajante do que do espaço visitado. Para isso, é preciso estabelecer alguns passos a seguir. A começar pelo objetivo da viagem. Se as viagens eram de caráter exploratório, comercial ou em nome do progresso científico. Se tais expedições eram de cunho científico, deve-se perguntar quais eram os objetivos do naturalista, tais como: descrições físicas do mundo, estudo da astronomia, conhecimento da natureza ou de seus habitantes. Também, sobre o estilo do relato, se é um diário, crônica, memória, documento governamental, ou pessoal. Quando foi escrito se no decorrer da viagem ao após ela. Logo após o pesquisador ter levantado estes pilares elementares, o estudante procurará dissecar o real do fictício na configuração do imaginário produzido. Estas são algumas indagações elementares e iniciais para o estudo dos relatos de viagens. Outro aspecto importante a considerar é o livro impresso. Analisar a editora, quantas tiragens foram feitas, sobre as ilustrações e quantas edições foram lançadas. Deve-se observar o perfil e o contexto do público consumidor da obra.

Sobre a classificação do gênero que define os relatos de viagens, ainda é razão de muitos teóricos se debruçarem sobre o tema. Para uma breve reflexão citarei o historiador Hugo Moura Tavares. O escritor afirma que os relatos de viagens são considerados um gênero híbrido. O próprio relato de viagem se configura dentro de vários aspectos, desde a uma biografia até um memorial. Atende a diversos fins, sejam eles governamentais, pessoais ou em nome da ciência. O relato de viagem passa a ser considerada literatura quando a relação do leitor com o texto leva-o a tal fim. Muitos relatos extrapolam à barreira do concreto e do real. O próprio conceito do real entra na esfera da subjetividade do olhar. Muitos relatos de viagens antes mesmo de ser publicados passam por uma ornamentação linguística, com gravuras para deixar o texto mais atraente. Por isso, as fronteiras que separam o real do fictício são tênues.

A viagem é um tema comum na literatura. Desde os contos bíblicos como o relato de José do Egito que viaja de sua terra em busca de alimento. Moisés viaja com o povo escolhido rumo à terra prometida. Chegando próximo à terra envia dois viajantes, Josué e Calebe, a fim de colher informações. Temos Ulisses da Odisseia cujo o próprio termo significa viagem. Até mesmo o próprio Dante Alighieri em sua "viagem'' do inferno até ao paraíso, no clássico "A divina comédia". Portanto, a 'viagem' é um termo muito familiar dento da literatura. Por fim os relatos podem ser de natureza poética ou representativa. E quando os relatos condicionam os fatos e o fio da narrativa, contendo elementos ficcionais, ele se aproxima mais da literatura. Porém, quando os relatos têm por objetivo ser informativo e de valor documental, ele se aproxima mais da história.

A historiadora Mary Anne Junqueira em seu artigo: Elementos para uma discussão metodológica dos relatos de viagem como fonte para o historiador, publicado pela revista: Cadernos de Seminários de Pesquisa Volume II. Contribui de forma significante para o debate. Ela faz alguns apontamentos sobre o que se deve considerar em um relato, como: o universo cultural, o período que escreveu, se foi durante ou após a viagem, como foi feito o relato, se é crônica, memória, diário, cartas, entre outras. Também deve se considerar a época da publicação, bem como o público consumidor. Portanto, o relato nem sempre é o retrato do que o viajante viu. (JUNQUEIRA,2011)

Outro elemento importante é a intertextualidade. É quando acontece a presença direta ou indireta de um texto em outro. Características presentes em muitos relatos de viagens. A curiosidades sobre lugares distantes aguça a curiosidade das pessoas, em

especial de aventureiros. Uma viagem pode servir de inspiração para outras viagens. Como é o caso de Alexander Humboldt que serviu de inspiração para muitos outros viajantes. Temos também a presença de profissionais da escrita que buscavam ornamentar os relatos de viagens. Esta prática era bastante comum nos séculos XVIII E XIX. Era comum oficiais da escrita retocarem o texto e até mesmo acrescentando elementos nunca presenciados pelo viajante. Logo, os relatos podem ser escritos por pessoas que nunca participaram de nenhuma expedição. E em muitos casos o objetivo dos relatos era o engrandecimento da viagem e do viajante. No século XVIII e XIX os relatos eram bastante lidos pelo público. Devido a essa interatividade que os relatos adquirem caráter literários.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho fizemos uma análise conceitual entre os espaços compartilhados entre a literatura e a história e os pontos de interseção que une estas duas áreas do saber. Logo após, passamos a discutir sobre quais as possíveis relações dos relatos de viagem tanto com a história para com a literatura. Percebemos que dependendo do contexto e das circunstâncias de como estes relatos foram trabalhados e consumidos pelo público, pode se caracterizar ora como documento para a história, ora como texto literário. No geral os textos dos viajantes como já foram descritos, serviu de base para a formação literária brasileira. Também muitos relatos que foram escritos a posteriori passaram por revisões. Destarte, estas revisões levavam em conta não somente o estilo da escrita, como também transformar a viajem numa aventura heroica. Ademais, o consumo destes relatos pelo público fomentava imaginações ‘ardentes’ sobre o Novo Mundo. Desta forma, os relatos de viagens se tornam um texto literário. Por outro lado, os próprios viajantes naturalistas compartilhavam do imaginário europeu, ideias de acordo com a terra produtiva.

Auguste de Saint Hilaire visitou a Província de Goiás entre os anos de 1816 a 1821. Fez valiosas observações não só da natureza, como dos hábitos vividos pelo povo goiano. É notório que muitos destes viajantes se inspiravam em outras viagens. As observações feitas pelo viajante Saint Hilaire perpassam também pela mediação da mimesis. No qual, ocorre pelo ato de narrar. O ato de narrar aborda de forma espontânea

o caráter da subjetividade, como bem aponta Paul Ricouer em seu livro Tempo e Narrativa Tomo 1. Narrar é a forma do homem dominar seu tempo e espaço. (RICOUER.1994). Então, ao relatar sua viagem, Saint Hilaire organiza acontecimentos, seleciona os fatos e constrói uma narrativa. Este é um processo natural de quem conta uma história. Assim como uma imagem são representações do real, e não o real em si, a linguagem também compartilha de tais limitações.

Pela narrativa de Saint Hilaire observamos o trabalho do viajante, como narrador. E devido sua habilidade podemos compreender e vivenciar a 'realidade' ali expressada por ele, posto que, a narrativa é um constructo do autor. Salvatore D'Onófrio já dizia que o 'eu' do autor não é o mesmo 'eu' do narrador. Como nesta citação, a seguir: "Quem fala na narrativa, não é quem fala na vida. " (DÓNÓFRIO, p. 55. 1999). Há elementos que são colocados dentro da narrativa que diferem do autor da mensagem. A narrativa é deste modo um espaço de ficção, embora sustentado na realidade concreta.

REFERÊNCIAS

Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas. São Paulo. Companhia das Letras, 2008

Eco, Umberto. Interpretação e superinterpretação. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005

Junqueira, Mary anne. Elementos para uma discussão metodológica dos relatos de viagem como fonte para o historiador. Publicado pela revista: Cadernos de Seminários de Pesquisa Volume II. Disponível em: historia.fflch.usp.br/sites/historia.fflch.usp.br/files/CSP2.pdf

Paula, Adna Cândido de. Sperber, Susi Frankl. Teoria Literária e hermenêutica ricoeuriana: Um diálogo possível. Dourados, MS. UFGD,2004.

Pesavento, Sandra Jatahy, História & literatura: uma velha-nova história, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 2006 Disponível em: https://nuevomundo.revues.org/1560 Acesso em 10 de janeiro de 2015.

Ricouer, Paul. Tempo e Narrativa tomo 1. Campinas São Paulo: Papirus Editora,1994.

Saint- Hilaire, Auguste. Viagem à Província de Goiás. Editora Itatiaia, São Paulo, 1975

Süssekind, Flora. O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem — São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

Teixeira, Ivan. Literatura como Imaginário: introdução ao conceito de poética cultural. Revista Brasileira, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, Fase VII, ano X, n. 37, out. nov. dez. 2003, p. 43-67.

MARIANA – A FORÇA FEMININA NA OBRA DE ANTONIO OLINTO

Janda Montenegro (UFRJ)[1]

Resumo: Mariana é a força da mulher negra, mas é também a força da mulher brasileira e da mulher africana. Com base na trilogia Alma da África, de Antonio Olinto, jogaremos um de olhar no feminino e na africanidade da personagem Mariana, fio condutor dos romances "A Casa de Água", "O Rei de Keto" e "Trono de Vidro". Através dela, a história do Brasil e do Benin se entrelaçam no corpo e na geografia, estendendo-se pelas questões da mulher e do matriarcado. Mariana é, assim, um símbolo do laço que une África e Brasil por um passado tortuoso que busca ser recuperado pelos seus filhos no afrofuturo.

Palavras-chave: feminino; literatura brasileira; representatividade; Antonio Olinto; África

A Casa de Água, primeiro livro da trilogia, tem mais de cem personagens em cerca de quase quatrocentas páginas. Ela se desenrola por dois continentes e traça a epopeia de uma família de mulheres e crianças negras, desde o traslado dessas personagens do Brasil para a África e a seu estabelecimento no novo continente, e as adversidades encontradas na nova e sonhada terra.

Mariana tinha cerca de 9 anos quando morou com a família em Salvador – a mãe, Epifânia, seus irmãos, Emília e Antônio, e a avó, Catarina – enquanto aguardava um barco que pudesse levá-los de volta para a África, que era o desejo da avó, que já estava se sentindo velha e queria morrer em sua terra natal, após ter sido trazida à força ao Brasil. Essa força de vontade da avó mais tarde inspira a pequena criança a se tornar uma verdadeira matriarca e lutar por si mesma e por sua família. Assim, em março de 1900, a pequena família faz o traslado para o continente africano numa jornada incrível e impactante, que começa com a avó Catarina, ex-escrava, ao entrar no navio se dirigir para o porão, por achar que era ali o seu lugar na viagem. A sutileza com que Antonio Olinto insere os contrastes de realidade em sua obra são ao mesmo tempo sutis e chocantes, delineando uma literatura extremamente profunda, mas, nem por isso, de leitura pesada.

Ao chegar no continente africano, o navio é obrigado a ficar em quarentena a mando do exército britânico, por conta de possíveis doenças a bordo. Quando enfim conseguem desembarcar, quando os pés da pequena Mariana tocam o solo africano, desce seu

[1] Doutoranda em Literatura Brasileira com pesquisa em personagens femininas e escritora de ficção.

primeiro fluxo menstrual. A transição da criança para mulher no momento que Mariana entra em contato com a África é apenas o primeiro símbolo que irá unir e fortalecer a personagem ao longo da trama, vinculando a mulher e a terra, o Brasil e a África como uma coisa só, enquanto ambas crescem e evoluem no romance.

Após a morte da avó, Mariana, já com cerca de vinte anos, se casa com um rapaz do Benin, Sebastian, com quem tem três filhos – Joseph, Ainá (que é o nome iorubá da avó) e Sebastian. Nesta época, Mariana já começa a se integrar numa comunidade local, com muitas línguas africanas e costumes diferentes dos brasileiros. O que une ambas as comunidades é a realidade de terem que lidar com o abuso de autoridade dos ingleses, que controlavam boa parte das estradas e do acesso à água limpa. Uma vez que "o mundo não é apresentado para as mulheres com todas as possibilidades" (RIBEIRO, 2017, p.38), após a morte do marido Mariana entende que o sustento de seus filhos dependerá totalmente do seu próprio esforço, por isso tem a ideia de construir nos fundos da sua casa um poço de água.

A iniciativa de construir um poço de água em sua própria casa mostra-se, rapidamente, uma ideia genial, pois toda a comunidade passa preferir pagar uma pequena contribuição para pegar água na casa de Mariana do que ter que caminhar até outra cidade para abastecer. Assim, o poço se torna o sustento da família – e daí o título do livro, *A Casa de Água*. Mais do que o sustento, o poço coloca Mariana numa posição importante e estratégica dentro da pequena comunidade, de modo que, ao longo da trama, o leitor é apresentado a uma série de subtramas de personagens paralelos que cruzam o caminho da protagonista, pedindo conselho, ajuda e todo tipo de orientação à moça que, desde ainda muito jovem, ocupou, mesmo sem ter escolhido, o importante papel de líder de sua comunidade e de matriarca de sua família.

É importante ressaltar que quando da construção do poço, Mariana tem o cuidado de colocar uma placa na porta da casa com os dizeres "água / omi/ water", em português, iorubá e inglês – uma iniciativa visionária ao levar em consideração que toda a região deveria poder entender o que era oferecido em seu estabelecimento. Este é um dos muitos exemplos de empreendedorismo e de senso de acolhimento cultural e social que a personagem demonstra no romance. Essa placa também funciona para a personagem como um símbolo de resistência e de força ao longo da trama, pois continuou pendurada

no mesmo local mesmo após a modernização da cidade, como um lembrete de quem morava naquela casa.

Se por um lado Mariana investia cada vez mais em tornar aquela terra a sua casa, por outro as memórias do Brasil nunca a deixaram. Por isso, tão logo o poço gera um pequeno lucro, Mariana decide mandar fazer uma burrinha e dar uma festa – uma maneira de satisfazer a si mesma e aos retornados do Brasil e de apresentar um pouco da cultura brasileira para os que dali nunca saíram. Também ao longo dessa jornada o leitor é apresentado a outros personagens retornados do Brasil, que vieram no mesmo navio e ali travaram amizade com a família da protagonista, ou que já estavam naquela terra, e igualmente partilham de um sentimento saudosista das coisas boas que havia aqui. Através desses personagens e de Mariana a memória do Brasil e a nossa cultura é levada e se mescla com as culturas dos povos locais africanos no início do século XX, refletindo, assim, a construção das muitas comunidades brasileiras que se estabeleceram em África após o fim do tráfico negreiro e da escravidão no mundo todo.

O mesmo senso de empreendedorismo que Mariana teve ao colocar uma placa trilíngue em sua casa de água também a faz reservar parte dos seus lucros para investir em um novo negócio: a compra de uma loja para vender produtos brasileiros. Mariana percebe que os retornados sentem mais do que saudade do Brasil: eles sentem falta de certos produtos e objetos que aqui eram facilmente encontrados, mas que em África não existem, como azeite de dendê, por exemplo. Assim, o que Mariana percebe, sem se dar conta, é o que Schmidt (2019, p.78) chama de “trauma da nacionalidade” : a sensação de incompletude e de não-pertencimento que atravessa aqueles que passaram boa parte de suas vidas em outro país mas que, ao conseguirem alcançar o sonho de voltar à África, encontram-se em conflito com suas próprias identidades – uma constante de que sempre está faltando algo ou alguém, e que, mesmo apesar de todos os traumas sofridos no Brasil, a experiência vivida nesse território constitui parte fundamental na construção de caráter desses indivíduos, e, por isso, mesmo tendo atingido o sonho, sentem-se mais brasileiros que africanos.

Mesmo sem conseguir nomear com clareza essa compreensão da incompletude, Mariana percebe a oportunidade de investimento em um possível novo negócio lucrativo, e, destarte, firma trato com um navio que circulava muito entre os dois continentes, de modo que em pouco tempo sua loja está ofertando produtos brasileiros oriundos da Bahia

– para os retornados seguirem suas vidas sem a saudade do Brasil –, além de produtos de outras cidades da África, abrangendo Lagos, Ifé, Uidá, Aduni, Porto Novo, dentre outros, ofertando oris, sementes, orobôs etc. Essa loja sintetiza os laços Brasil-África no romance, inclusive por, mais tarde, Mariana colocar uma família de muçulmanos para trabalhar nela.

Com a prosperidade de seus negócios e os filhos crescendo, Mariana percebe a importância de dar às crianças a oportunidade de estudar e de se especializarem em línguas, que, por sua própria experiência, percebeu ser fundamental nas relações interpessoais por onde andou. Por isso, Mariana investe para que as crianças estudem em boas escolas, para depois enviá-las à Europa, para cursarem faculdade. Assim, após um período no exterior, todos os filhos acabam voltando, inclusive Sebastian, o filho mais novo, que retorna da França com um amigo, Joseph. Porém, a recepção ao jovem estrangeiro aos poucos vai mudando, à medida que Mariana e outras pessoas percebem que Joseph era um pouco mais do que apenas amigo de Sebastian.

Sem saber o que fazer – nunca antes tendo encarado esse tipo de situação – Mariana busca orientação com os orixás e o babalaô local, que lhe diz que o destino dos rapazes já está traçado e que não há o que ela possa fazer. Ainda assim, Mariana busca conversar com Joseph, pedindo que se afaste de seu filho, ao que o rapaz responde que Sebastian teria que decidir por si próprio. Vale frisar que em nenhum momento Mariana é contra qualquer romance, ou sinaliza preconceito perante à situação, pelo contrário, ela vê na atitude do filho o sentimento de gratidão ao amigo que o acolheu em sua estada na Europa, mas que, uma vez já de volta à sua terra, a possível dívida moral já estaria paga, e que aquela situação estaria impedindo o destino natural do filho, traçado pelos orixás. A delicadeza com que a personagem lida com a questão do filho e a suavidade com que o autor insere o tema da homossexualidade em seu romance são dois pontos fundamentais para entender como mesmo as questões mais profundas da vida, essenciais à existência humana, são tratadas com a devida seriedade na cultura da protagonista, nunca em desespero, nunca acusando ou punindo. Todas as questões são, para Mariana, pesos que vão se acumulando em suas costas, por ser a matriarca não só de sua família, mas de toda a comunidade.

Após a resolução de Joseph na história, Sebastian se casa com uma jovem médica e os dois têm uma filha, a quem dão o nome de Mariana, em homenagem à avó. Neste

ponto, Mariana já tem pouco mais de sessenta anos e Sebastian se aprofunda na diplomacia, participando ativamente da política e nas primeiras rebeliões para a libertação do Daomé do controle inglês e francês. Durante as primeiras incursões, Sebastian acaba sendo preso. Ao saber da notícia, Mariana sai de sua casa – a antiga Casa da Água – e se dirige até a praça, em Porto Novo, para visitar o filho na cadeia, porém os militares não permitem. Diante da recusa e decidida a não ir embora sem ver o filho, Mariana apenas se senta em um banco na praça, e espera. Aos poucos, uma pequena multidão vai se reunindo ao seu redor: são pessoas da região que reconhecem Mariana na praça, reconhecem o direito dessa mulher e apoiam seu gesto pacífico de apenas ficar ali, aguardando que lhe permitam ver o filho. Essas pessoas reconhecem nela a força de uma mulher importante para a comunidade, que sempre ajudou e acolheu a todos, por isso aos poucos elas vão trazendo coisas para Mariana: mantas para cobrir as pernas, uma cadeira, café, comida, água. São pequenos confortos que a própria população oferece para auxiliar a vigília dela, reconhecendo, também, a importância de Sebastian para a comunidade – ele que representava a esperança de um governo mais justo assim que novas eleições fossem convocadas.

Após a libertação de Sebastian Mariana volta com ele para a Casa da Água, mas a luta pela autonomia do Daomé continua e Sebastian volta a fazer reuniões com o partido. Um dia, porém, eles sofrem um atentado – na verdade, um golpe militar – no qual Sebastian é assassinado. Mariana recebe a notícia, mas não esboça nenhum abalo: lida com aquilo como mais uma tarefa a ser resolvida. Com a mesma resolução, vai até o palácio do governo reaver o corpo do filho, e aguarda a boa vontade dos guardas.

Finalmente com o corpo do filho em mãos – e os lamentos da população ao redor – Mariana o transporta de carroça para enterrá-lo no jardim de sua casa perto do lago, onde Sebastian dera seus primeiros passos. É só depois do enterro, quando o dia já está se pondo, que Mariana se afasta e, à beira do lago, dá um berro – um berro de dor, de libertação, de cansaço, de luta, de resistência. Esse berro é a única demonstração emocional de Mariana, que desde muito jovem aprendeu a blindar os sentimentos e ser objetiva, focar no que importa para a sua sobrevivência e para a de sua família. É o berro de quem fez tudo, durante toda a sua vida, para o bem estar da comunidade, que enfrentou jornadas e levou a cultura brasileira para onde não havia, mas que, já idosa, tem a vida de

seu filho privada por conta das políticas que dominavam a região do Daomé na década de 1960.

> Mariana segurou a menina, apertou-a com força, pegou num punhado de areia, jogou-a sobre a bandeira que cobria o morto, de repente soltou um berro, não foi choro, que nunca chorara, mas berro, ó berro que atravessou o areal, que chegou à Casa da Água, que fez tremerem as pessoas, ó berro que segurou aquele momento num único som, ó berro vindo do Piau, da Bahia, do mar sem vento, das mortes em alto-mar, do sangue da menina que virava mulher, do poço arrancado da terra, ó berro que vinha do umbigo, dos intestinos e subia por todo o corpo antes de sair pela boca, ó berro que era berro de velha e de criança, ó berro que era berro, só berro, ó berro. (OLINTO, 1969, p.369-370).

Uma análise aprofundada de Mariana é lançar um olhar mais atento sobre as múltiplas temáticas abordadas na trilogia de Antonio Olinto, as quais são centradas na força da matriarca dessa família que, em níveis múltiplos, aproxima dois continentes e dá voz a personagens femininas que por muito tempo ficaram afastadas do protagonismo da história e da literatura, tanto do Brasil quanto de África. Assim, entendemos que

> A literatura é um "fazer" constante que desafia forma, palavra e linguagem, ao mesmo tempo em que constrói sentidos do "dizer" da vida de homens e mulheres. Afinal, a análise da forma literária é um ato político, assim como é também um ato político o estudo das tramas. (PIETRANI, 2012, p. 125)

A epopeia da família de Mariana narrada em *A Casa de Água* delineia as experiências características da diáspora: a migração e o deslocamento, o trauma e a separação e o regresso imaginado, como pontua Mercer (1999, p.1). Através dessa protagonista e sua resistência, o texto constrói uma narrativa que culmina naquilo que Freud sinaliza em seu estudo sobre a perlaboração:

> uma travessia, o passar por dentro do que é registro doloroso. Freud concebe a 'perlaboração' como a atividade que possibilita lidar com a situação traumática vivida e/ou aprendida. O recurso subjetivo para interromper a continuidade do trauma seria, portanto, um trabalho de 'perlaboração', tarefa árdua, mas capaz de prover grandes transformações para o indivíduo sob análise" (CUNHA, no prelo, p. 12).

Referências

CUNHA, Eneida Leal. Corpo, afeto, rasura: apropriações artísticas da adversidade. No prelo. 2019.

MERCER, Kobena. Eros e Diáspora. In: *ArtAfrica*. Universidade de Lisboa, 1999. Disponível em http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e1d8ae550.pdf Acesso em: 03 de agosto de 2019.

OLINTO, Antonio. *A casa de água.* Trilogia Alma da África. Rio de Janeiro: Bertrand, 2007.

_____. *O rei de Keto*. Trilogia Alma da África. Rio de Janeiro: Bertrand, 2007.

_____. *O trono de vidro.* Trilogia Alma da África. Rio de Janeiro: Bertrand, 2007.

PIETRANI, Anelia. Fazer e dizer a literatura e a mulher. *Revista Graphos*, vol. 14, No. UFPB, 2012.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro:* formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

"CONTRA-VIAGENS" PORTUGUESAS: UM ESTUDO SOBRE *VIAGENS NA MINHA TERRA* (1843) DE ALMEIDA GARRETT E *CONHECIMENTO DO INFERNO* (1980) DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Lara Silva Perussi Bertão (UNIFESP/ FAPESP)[1]

Resumo: O objetivo do estudo é discutir sobre *Viagens na minha terra* (1846) de Almeida Garrett e *Conhecimento do inferno* (1980) de António Lobo Antunes, romances de viagem portugueses, que tematizam os deslocamentos geográficos que seus protagonistas realizam dentro da nação, propondo, em tom irônico, viagens contrárias às marítimas e de descobrimento, fundacionais na cultura portuguesa. Nas viagens em questão, ambos os protagonistas vivenciam os frutos do providencialismo histórico e do pretenso imperialismo português, propulsores de guerras ilegítimas e de uma esquizofrenia identitária, característica da nação lusa.
Palavras-chave: Viagens; Portugal; *Viagens na Minha terra*; *Conhecimento do inferno.*

Introdução:

Faz-se necessário ressaltar que apesar de separadas por mais de um século, *Viagens na minha terra* (1843) de Almeida Garrett e *Conhecimento do inferno* (1980) de António Lobo Antunes, são obras que se organizam *a partir de* e *tematizam* a viagem de seus narradores protagonistas pelo interior de Portugal. Em *Viagens na minha Terra* (1843), o narrador, que se identifica como sendo o próprio Almeida Garrett, parte de Lisboa a Santarém e em *Conhecimento do inferno* (1980), o narrador que também se identifica como sendo o próprio autor, António Lobo Antunes, viaja do Algarve à Praia das Maçãs. Outro fato a ser considerado é o de que, em ambas as obras, para além da óbvia dimensão geográfica que as viagens implicam, deparamo-nos com reflexões autobiográfico-metaliterárias e histórico - críticas dos narradores, reflexões estas, que também podem ser consideradas como viagens, ora pela biografia dos narradores-autores, ora por seu processo de escrita, ora pela história de Portugal.

Dialogando com uma longa tradição literária que as precede, ambas as obras, em suas particularidades, propõem aos anti-heróis que nos apresentam como protagonistas, uma viagem contrária às marítimas, de descobrimento e conquista, protagonizadas pelas grandes personalidades histórico-mitológicas do imaginário cultural português. À

[1]Graduada em Letras Vernáculas pela Universidade Federal de São Paulo (2017), atualmente é mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação da mesma universidade, desenvolvendo uma pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Contato: lara.perussi@hotmail.com.

contramão de viagens longínquas, legitimadas pelo ideal de expansão cristã, como as relatadas e ficcionalizadas em *História do descobrimento & Conquista da Índia pelos portugueses* (1551) de Fernão Lopes de Castanheda, *Décadas de Ásia* (1552) de João de Barros, *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (1614) a até mesmo *Os Lusíadas* (1572) de Luís Vaz de Camões, *Viagens na minha terra* (1846) e *Conhecimento do inferno* (1980) não exaltam, a partir da viagem que tematizam pelo interior de Portugal, a nação que outrora protagonizou grandes feitos, antes criticam o Portugal oitocentista (no caso de *Viagens*) e o Pós-colonial (em *Conhecimento do inferno*) propondo a construção de uma contra- imagem da nação antes concebida como a eleita de Deus à promoção da cristandade mundo afora. Dessa forma, o destino das viagens tematizadas pelos romances é outro, assim como as suas implicações, o que nos permite lê-las, a partir da subversão que operam em relação ao imaginário português, como *contra-viagens* portuguesas.

Antes de nos determos, precisamente, na leitura histórico-crítica que ambas as obras, em contextos distintos, demonstram fazer de Portugal, convêm-nos atentarmo-nos à dimensão autobiográfico-metalitéraria que as viagens assumem aos viajantes que acompanhamos e à relação diferenciada que os protagonistas mantêm com os espaços que atravessam e visitam durante a viagem que realizam.

Rastros de um arqueólogo, literato e novelista

Viagens na minha terra (1846), segundo Carlos Reis (1998) e Victor Mendes (1999), é um romance multigenérico que questiona o paradigma tradicional de representação ao apresentar-nos a um narrador que, além de identificar-se como sendo o próprio autor, dividindo conosco dramas supostamente autobiográficos – como o recém falecimento da mulher e o nascimento de seu filho- estabelece com os espaços que atravessa uma relação quase arqueológica, de resgate e presentificação do passado. E isto porque, Santarém, cidade que abrigou grandes personalidades histórico-mitológicas da nação lusíada, como Camões, Frei Luís de Sousa e Pedro Álvares Cabral, é o destino do viajante garrettiano pelas memórias pátrias que encerra, decepcionando-o não só com a restauração moderna a que foram submetidos alguns de seus monumentos, que lhes teria destituído das particularidades arqueológicas de seu tempo de origem - como é o caso da Igreja de Santa Maria de Alcaçova, um dos principais templos da História de Portugal, que teria se tornado, segundo o narrador, de antiga capela real a uma "mísera construção de alvenaria", (GARRETT, 2015, p.166) - , mas também e, principalmente, com a

degradação a que foram expostas as suas construções, importantíssimas à identidade cultural da nação, como é o caso da Igreja de São Domingos, que abandonada à própria sorte, acabou por servir de "palheiro". (GARRETT, 2015, p.228).

Do mesmo modo, é importante notarmos que o viajante garretiano, além de pretenso arqueólogo, é literato, não escondendo dos leitores os títulos de suas grandes obras (*Camões, Dona Branca, O alfageme, Adozinda*) assim como a decepção que o acomete quando nota que os espaços nacionais que povoaram a sua imaginação, via literatura, não correspondem à realidade factual observada por ele durante o trajeto. O trecho em que chega à estalagem de Azambuja, que não pode ser descrita nem à guisa clássica, nem à romântica, tamanha a sua mediocridade; o momento em que contempla o suposto Pinhal mal-assombrado da mesma vila, bem como o que se recorda do dia em que lia *Os Lusíadas* em frente ao Tejo, antigo símbolo da glória portuguesa, são exemplos desse abismo existente entre a ficção e a realidade que o narrador denuncia. Abismo este, de certa forma correspondente ao instaurado entre o passado e o presente portugueses e entre Portugal e as demais nações europeias.

A Novela da Menina dos Rouxinóis, narrativa paralela à da viagem do narrador, também é importantíssima à compreensão da dimensão autobiográfico-metaliterária da obra e à relação significativa que o protagonista mantém com os espaços que atravessa e lugares que visita. Carlos, protagonista da novela concebida por Carlos Reis (1998) como "narrativa de tese" do romance, além de ser um poeta e combatente liberal da Guerra Civil Portuguesa, tal qual o próprio Garrett, é um viajante assim como o narrador do romance. Viajante que, partindo à Coimbra para estudar e, integrando-se como cidadão à sociedade portuguesa em Lisboa, quando retorna a Santarém (cidade concebida pelo narrador como uma espécie de Éden Português), sente o quanto a sociedade o corrompeu. Metaforicamente, ao provar o fruto do conhecimento, Carlos não pode permanecer no Jardim de Deus (Santarém) tendo a necessidade de emigrar, definitivamente, no fim da novela, à capital portuguesa. O resultado final do envolvimento de Carlos com a sociedade, corrupta por definição, é fatal e o mancebo, antes alegre e pleno, sofre uma fragmentação interior que ocasiona a morte de sua prima e de todos os seus valores, confirmando a perdição a que a sociedade, patrocinadora da guerra, submetera um ex-habitante do Éden português e a inevitabilidade das consequências do pecado apregoada pela tradição cristã. Tradição cristã da qual Portugal valeu-se, desde a sua fundação, à

fuga de um real processo de autognose, processo este de que, segundo Lourenço (2001), Garrett foi precursor e que na narrativa em questão desdobra-se a partir da viagem de retorno que o narrador-autor, à contramão de Carlos, realiza às origens da nação lusíada, à província de Santarém, ao Éden português. Viagem que não redime Portugal de suas falhas durante e pós-guerra civil, mas que ao propor uma revisitação do passado da nação ao menos procura traçar um retrato mais fiel do país que precisa encarar seus problemas sociais presentes e não mais contemplar o passado dourado há muito extinto.

Os passos de um psiquiatra, combatente, pai e ex-marido

Em *Conhecimento do inferno* (1980), em contrapartida, deparamo-nos com uma narrativa estruturalmente muito distinta da garrettiana. Narrativa que, através da oscilação entre a primeira e terceira pessoas discursivas, desestabiliza não só a figura do narrador, homônimo do autor, mas as fronteiras que, supostamente, separariam a poesia da prosa. Concebida como narrativa poética e/ ou romance lírico pelo professor Márcio Scheel (2009), a obra antuniana longe de representar um deslocamento geográfico ordinário apresenta-nos a um protagonista que, solitário, numa viagem de retorno das férias, funde-se às paisagens que observa do automóvel, ao ponto de precisarmos recorrer a estudos acerca do poético à análise mais fiel das descrições paisagísticas com as quais somos confrontados enquanto leitores. A incoerência (não-linearidade), a impertinência (imagens díspares usadas em consonância), a redundância (retomada de expressões com mesmo sentido) e a repetição são alguns dos recursos, elencados por Jean Cohen (1966) como pertencentes à estrutura da linguagem poética, mobilizados pelo narrador-autor à descrição, nada linear, das paisagens com as quais se depara durante a viagem. Paisagens que contempla no presente e que evocam memórias distantes, como as que traz da guerra de Angola, e recentes, como as que vem acumulando enquanto psiquiatra no Hospital Miguel Bombarda. O viajante antuniano apresenta ainda outra particularidade. Tal qual o protagonista das *Viagens* de Garrett, além de mencionar detalhes autobiográficos, como o fim de seu casamento, suas filhas e o processo de escrita de seu primeiro livro, ele rompe com os limites da representação, permitindo-nos que nos questionemos acerca da superficialidade das pessoas, da artificialidade do mundo e da teatralidade da vida, ora pela crítica que faz aos turistas, ora por descrever, não raras vezes, as paisagens que observa do automóvel como sendo de cartão e plástico, ora interpretando-se a si mesmo como um ator a ser observado por uma plateia inexistente.

> Deitado na cama, abraçado à Luísa, via as cortinas agitarem-se na claridade fosforescente de uma aurora de celofane, e perguntava-se a si próprio, intrigado, se o amor que fazia não passava de um exercício frenético dedicado a um público inexistente, para quem articulava as suas réplicas de gemidos numa convicção patética de actor. E agora, tantos anos depois, que partia sozinho da Balaia na direção de Lisboa, esperava, quase sem querer, encontrar-me contigo no jardim, no meio de estrangeiras loiras, trágicas e imóveis como Fedras, em cujos olhos vazios habita a solidão resinada das estátuas e dos cães. (ANTUNES, 2006, p.10).

A *contra-imagem* da nação portuguesa

Por fim, atentemo-nos, especialmente, à dimensão histórico-crítica que as viagens dos narradores de ambos os romances assumem. Complexas no que diz respeito à sua estrutura e temática, e sendo produzidas em contextos e por autores muitíssimos distintos é interessante o fato de ambas as obras tecerem uma imagem bastante contundente e não muito positiva da nação portuguesa. *Viagens na minha terra* (1846), romance escrito por aquele que é concebido como o precursor do Romantismo Português, pode ser erroneamente lido a partir de lentes "romântico-abastardas" (REIS, 1998, p.8). Tal leitura seria equivocada porque, apesar do viajante oitocentista buscar resgatar as raízes da nação cindida, exaltando as belezas de seu passado e protagonizando uma viagem que pode ser entendida como uma espécie de peregrinação; o narrador, apuradamente irônico, demonstra ser, ele mesmo, sujeito muito diferente dos heróis pátrios, ora quando nos confessa o instinto que teve de fazer birra ao descobrir que a charrete que usava a caminho de Santarém ficara inválida e que teria de prosseguir com uma mula ao seu destino, ora quando confessa que a fome que o consome é mais importante que os vestígios históricos de Santarém. A forte crítica às políticas públicas de infraestrutura e ao comportamento pouco ético dos políticos; a desvalorização dos bens culturais da nação pelo governo, responsável, alegoricamente, pela substituição do regime do Espírito (protagonizado pelos frades) pelo da Matéria (representado pelo barão); a ausência de uma religião verdadeira e a iconoclastia dos ilustrados portugueses, são alguns dos traços que nos impedem de ler *Viagens na minha terra* (1846) como uma obra ingênua, ufanista. O próprio desejo de que o Portugal do presente converta-se ao Portugal do Passado, demonstrado, não raras vezes, pelo Garrett de papel, é contrastado pelas suas afirmações, como por exemplo a de que, paradoxalmente, as saudades "são a salvação de muita coisa que, em seu pleno gozo e posse pacífica, pereceria de inanição" (GARRETT, 2015, p.224). Ora, se as saudades podem projetar um passado que, se presentificado, decepcionaria os saudosistas, não encontramos grandes idealizações do narrador acerca

da história lusitana. Além disso, as críticas diretas que o narrador dirige as motivações e efeitos da Guerra Civil também evidenciam o descompasso existente entre a representação da nação como gloriosa em seus feitos e à sua realidade factual, caracterizada por fortes cisões e banhada em sangue. Ao chegar à Charneca dentre Cartaxo e Santarém, lugar de encantamento indizível ao narrador, a beleza do local entra em contraste com as memórias que ele encerra, visto que lá D. Pedro teria feito a última revista ao exército liberal. Ao recordar-se de tal fato, o narrador reflete sobre a guerra da qual, recordemo-nos, Garrett participou como combatente:

> Então caí completamente em mim, e recordei-me, com amargura e desconsolação, dos tremendos sacrifícios a que foi condenada esta geração, Deus sabe para quê - Deus sabe se para expiar as faltas de nossos passados, se para comprar a felicidade de nossos vindouros ... O certo é que ali com efeito passara o imperador D. Pedro a sua última revista ao exército liberal. Foi depois da batalha de Almoster, uma das mais lidadas e das mais ensanguentadas daquela triste guerra. Toda a guerra civil é triste. E é difícil dizer para quem é mais triste, se para o vencedor ou para o vencido. (GARRETT, 2015, p.46-47).

Além de não contar com vencedores e de, por isso, ser, por definição, triste, mais adiante, por meio da novela, o narrador demonstra-nos o quanto a realidade da guerra naturaliza a barbárie, tornando as mortes e terrores que a acompanham, segundo as suas próprias palavras, familiares a todos:

> E, pouco a pouco, os combates, as escaramuças, o som e a vista do fogo, o aspecto do sangue, os ais dos feridos, o semblante desfigurado dos mortos - a guerra enfim em todas as suas formas, com todo o seu palpitante interesse, com todos os terrores, com todas as esperanças, que a acompanham, se lhes tornou uma coisa familiar, ordinária ... A tudo se habitua o homem, a todo o estado se afaz; e não há vida, por mais estranha, que o tempo e a repetição dos atos lhe não faça natural. (GARRETT, 2015, p.117).

Atentemo-nos agora à obra de António Lobo Antunes. Em *Conhecimento do inferno* (1980), a crítica ao ambiente concentracionário do Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda representa, nas palavras do próprio autor a uma entrevista dada a Álvaro Cardoso Gomes, o "arquétipo de uma coisa mais geral que seria o país" (GOMES, 1993, p.138). O próprio título já contém uma forte crítica ao território nacional que o protagonista atravessa, sobretudo se termos em vista que, tal qual dito pelo próprio narrador, ele não conheceu o inferno enquanto estava em Angola, servindo o Exército Português na guerra, mas ao retornar a Portugal e inserir-se no cotidiano do Hospital Psiquiátrico em Lisboa. Cito:

> Em 1973, eu regressara da guerra e sabia de feridos, do latir de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventres esquartejados pela explosão das armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebés assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno. (ANTUNES, 2006, p.22.).

Ora, como e por quê o tratamento psiquiátrico superaria as atrocidades vividas em contexto bélico? Segundo o narrador, à medida que o hospital, especialmente o psiquiátrico, estruturar-se-ia a partir da hipocrisia e indiferença frígida dos médicos (comparados aos SS de Auschiwtz) em relação ao real estado de seus pacientes (judeus), e do confinamento deles num ambiente que, a curto prazo, acarretaria aos supostos doentes um processo violento de dessubjetivação, semelhante ao promovido pela guerra, mas sem deixar marcas. Em determinado momento da viagem, por exemplo, o narrador recorda-se da tortura de três negros, que protagonizou junto a outros combatentes portugueses, no dia 13 de outubro de 1972 em Marimba, Angola. Quando um PIDE (representante da Polícia Internacional de Defesa do Estado) é encarregado de fiscalizar o que os combatentes fizeram há o interessante entrecruzamento, muito frequente na obra, entre a barbárie promovida pela guerra e a legitimada pelo Hospital Psiquiátrico:

> - Vocês deviam ter tido mais cuidado- aconselhou amigavelmente o pide examinando os corpos em úlcera dos negros. – Há maneiras de fazer as coisas sem deixar marcas.
> Sorria da nossa ingenuidade, da nossa inexperiência: há maneiras de se fazer as coisas sem se deixar marcas. Um electrochoque, por exemplo, não deixa marcas. Um coma de insulina não deixa marcas. Dez anos de psicanálise não deixam marcas: são formas educadas de matar as pessoas, formas decentes, aceitáveis. (ANTUNES, 2006, p.173)

Ora, se a guerra em todas as atrocidades que promove é, por natureza, interpretada sob a perspectiva da violência entre semelhantes, o tratamento no Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda é, apesar de atroz, legitimado pela chamada era da democracia e, por isso, um mal maior à medida que lido como uma manifestação do bem. Sobre isso, discorre o narrador mais adiante:

> Ria-me de pensar que éramos os modernos, os sofisticados polícias de agora, e também um pouco os padres, os confessores, o Santo Ofício de agora, ria-me de pensar nos oleosos psiquiatras obesos que impingiam sessões musicais aos seus pacientes em nome de técnicas obscuras, dos barrigudos, desonestos, assexuados psiquiatras obesos, dos budas repelentes seguidos de uma corte de feios discípulos extasiados, de barbicha de bode e de cabelo sujo, segredando-se na orelha inanidades convictas.
> Depois do 25 de abril, por exemplo, tornámo-nos todos democratas. Não nos tornamos democratas por acreditarmos na democracia, por odiarmos a guerra colonial, a polícia política, a censura, a simples proibição de raciocinar: tornámo-nos democratas por medo, medo dos doentes, do pessoal menor, dos

> enfermeiros, medo do nosso estatuto de carrascos, e até ao fim da Revolução, até 76, fomos indefectíveis democratas (...). E demorámos a entender que mesmo em 74, em 75, em 76, as pessoas continuavam a respeitar-nos como respeitam os abades nas aldeias, continuavam a ver em nós o único auxílio possível contra a solidão. E sossegámos. E passámos a trazer dobrados no sovaco jornais de direita. E sorríamos de sarcasmo ao escutar a palavra socialismo, a palavra democracia, a palavra povo. Sorríamos de sarcasmo, Joana, porque haviam abolido a guilhotina. (ANTUNES, 2006, p.103-104).

Nota-se que a democracia, instaurada em Portugal pós-revolução de 25 de abril de 1974, é questionada em seus efeitos junto à eficácia dos tratamentos propostos pelos psiquiatras que, segundo o narrador, são tratados como abades pelo povo, apesar de carrascos, à medida que representam uma ditadura da razão que teria sobrevivido à morte de Salazar.

À guisa de conclusão

Podemos concluir, a partir do que foi exposto, que ambas as obras propõem, em tom irônico, viagens contrárias às marítimas e de descobrimento, fundacionais na cultura portuguesa, tecendo uma imagem crítica da nação que, segundo Eduardo Lourenço (2001), antes do XIX nunca havia pensado sobre si mesma senão por meio de mitos e que, no século XX, tendo perdido o que restara do seu projeto imperial além-mar tinha de, pela primeira vez, inventar um futuro a partir de sua pequenez e atraso em relação aos demais países europeus. Convém dizer ainda que, em última instância, ambas as obras problematizam, de forma sintomaticamente alegórica, o encontro com o paterno-pátria em seus desfechos. Se Carlos, o protagonista da narrativa-tese da obra garrettiana, é o Adão decaído que traz consigo imagens edênicas de um mundo ainda regido por Deus decepcionando-se ao voltar às suas origens, por , além de sua própria corrupção, descobrir que é filho do Frei Dinis, entregando-se, em seguida, ao materialismo e crueza do mundo português oitocentista; a personagem antuniana, ao chegar à casa paterna em Praia das Maçãs, (sendo a maçã, simbolicamente remetida à história da perdição humana no Éden[2]), depois de ter descido ao inferno, parece ser , não redimida, mas apresentada a uma possibilidade de existência distinta no Portugal pós-colonial, a de aceitação da morte. Aceitação da morte que parece estar atrelada na narrativa antuniana ao ambiente paterno, edênico, por uma relação de estranhamento, de não-pertencimento. A imagem do Portugal passado, da casa paterna, é vista pelo presente como insólita. O imperialismo, cerne da

[2]Reflexão suscitada com a leitura da dissertação de Evelyn Blaut Fernandes, *Viagem ao avesso de si ou o Conhecimento do inferno***,** defendida em 2008 na UFRJ.

identidade portuguesa por séculos e causa de sua queda, desfez-se, exigindo à nação a construção de uma autoimagem diferente da que fizera até então, enquanto sonhadora de si mesma. Imagem que, as obras de Almeida Garrett e António Lobo Antunes constroem a partir da viagem, nas palavras de Lukács (1962), de indivíduos problemáticos rumo a si mesmos, sem o auxílio de Deus

Referências:

ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno***.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética.* São Paulo: Editora Cultrix,1966.

FERNANDES, Evelyn Blaut. *Viagem ao avesso de si ou o Conhecimento do Inferno.* Rio de Janeiro: UFRG, 2008. (Dissertação de Mestrado).

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra***.** São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015.

GOMES, Álvaro Cardoso. "Entrevista com Antônio Lobo Antunes". In: *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993.

LOURENÇO, Eduardo. *Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do destino português*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1988.

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

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance.* Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

MENDES, Victor. *Almeida Garrett- crise da representação nas Viagens na minha terra.* Lisboa: Cosmos, 1999.

REIS, Carlos. *Introdução à leitura das Viagens na minha terra*. Coimbra: Livraria Almedina, 1998.

SCHEEL, Márcio. "Memória, viagem e angústia em 'Conhecimento do inferno' de António Lobo Antunes". In: *Letras, Santa Maria,* v.19, n.1, p.169-193, jan/jun, 2009.

LENITA, MARICOTA, OLÍMPIA E VIOLANTE: MANIFESTAÇÕES DA "MULHER VIRIL" NO NATURALISMO DO SÉCULO XIX

Marina Pozes Pereira Santos[1]

Resumo: Neste artigo, analisar-se-ão os romances *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro (1845-1890), *O aborto* (1893), de Figueiredo Pimentel (1869-1914), *Livro de uma sogra* (1895), de Aluísio Azevedo (1857-1913), e *Turbilhão* (1906), de Coelho Neto (1864-1934), tendo como foco a manifestação da "mulher viril" – termo então utilizado para mulheres que reivindicavam atuar em papéis e espaços considerados masculinos. Suas personagens femininas, assim como Emma Bovary, do romance francês *Madame Bovary* (1857), de Gustavo Flaubert (1821-1880), desafiavam as expectativas que se tinham das mulheres, ao colocar em xeque os princípios e os fundamentos da sociedade patriarcal, como o casamento e a maternidade.

Palavras-chave: Naturalismo brasileiro; Século XIX; Sexualidade

No final do século XIX, era comum o uso do termo "mulher viril" para descrever as mulheres que reivindicavam atuar em papéis e espaços considerados então exclusivamente masculinos. Em voga no Brasil devido à explosão da "primeira onda" do feminismo na Europa, o termo era utilizado para se referir às mulheres que recusavam a passividade imposta pela sociedade. Neste contexto, os romances naturalistas *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro (1845-1890), *O aborto* (1893), de Figueiredo Pimentel (1869-1914), *Livro de uma sogra* (1895), de Aluísio Azevedo (1857-1913), e *Turbilhão* (1906), de Coelho Neto (1864-1934), colocavam em cena personagens femininas paradigmáticas que desafiavam as expectativas que se tinham até então das mulheres no século XIX.

Deste modo, insatisfeitas com os papéis atribuídos às mulheres, as personagens femininas Lenita, de *A Carne*, Maricota, d' *O Aborto*, Olímpia, do *Livro de uma sogra*, e Violante, de *Turbilhão*, lutavam por espaços de autonomia dentro da rígida sociedade patriarcal, apresentando-se como personagens fortes, ambiciosas e aventureiras. Seus atos e suas atitudes, seguindo a esteira de Emma Bovary, do romance francês *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert (1821-1880), colocavam em xeque os princípios e os fundamentos do patriarcado, como o casamento e a maternidade. Contudo, assim como ocorreu no cenário francês, os romances naturalistas e suas temáticas femininas

[1] Graduada em Letras (UERJ), Especialista em Estudos Literários (UERJ), Mestre em Teoria Literária e Literatura Brasileira (UFF), Doutoranda em Literatura Comparada (UERJ). Contato: mar_pozes@yahoo.com.br.

libertadoras não foram bem aceitos na época e até hoje encontram resistências na historiografia tradicional.

Na virada do século XIX para o XX, assinalou-se no Brasil a marcha das mulheres para conquistar a sua emancipação (SOIHET, 2004). Resultado da explosão da primeira "onda de feminismo" na Europa, o feminismo no país neste momento ainda não se configurava como um movimento propriamente dito, mas sim como vozes espalhadas pela nação, com dificuldades de comunicação (OLIVEIRA, 2015). Ao contrário das feministas americanas, inglesas e francesas, as brasileiras não se reuniam em associações para estudar e divulgar suas causas, devido às resistências dos setores conservadores da sociedade. Ainda havia resquícios da severidade imposta pela Igreja para regular o corpo feminino, os quais se opunham às ideias de emancipação do prazer da mulher, dando-lhes liberdade para usar o corpo como o homem (OLIVEIRA, 2015).

Neste sentido, as mulheres eram alvo de descrédito em suas lutas pela emancipação, visto que a causa feminina era vista pelos diversos setores sociais como uma ameaça à ordem estabelecida (SOIHET, 2004). Uma luta que sofria até mesmo tratamento caricato na imprensa, visto que a emancipação era considerada como um grave risco ao sistema patriarcal, cujo predomínio masculino encontrava legitimidade até nos pensamentos filosófico e médico da época (SOIHET, 2004). O primeiro considerava que a inferioridade da razão entre as mulheres era um fato incontestável, "cabendo a elas apenas cultivá-la na medida necessária ao cumprimento de seus deveres naturais: obedecer ao marido e cuidar dos filhos" (SOIHET, 2004, p. 15). Já a medicina garantia "que a fragilidade, o recato e o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais eram características biologicamente femininas, assim como a subordinação da sexualidade ao instinto maternal" (SOIHET, 2004, p. 15).

Os discursos religiosos do período, segundo Mary Del Priore (2016), juntamente com os médicos, sujeitavam a sexualidade feminina à maternidade ao restringir o prazer sexual às cortesãs, mulheres perdidas, responsáveis pelo sexo criativo e prazeroso, oposto àquele comedido que se fazia em casa, votado à procriação (DEL PRIORE, 2016). Assim, nas palavras da pesquisadora, "prazer e casamento não podiam conviver nesse universo de convenções e repressões que se chamava a "boa sociedade" (DEL PRIORE, 2016, p. 276).

Tais princípios fundamentavam a sociedade patriarcal, cujas dimensões intrínsecas básicas se estabeleciam de acordo com a dominação do pai e do marido, em que "o núcleo do poder patriarcal consistiu, acima de tudo, no poder do pai sobre a filha e no do marido sobre a mulher" (THERBORN, 2006, p. 30). Assim, nos termos do pesquisador Gilberto Freyre (2003), desde a infância negou-se à mulher "tudo que de leve parecesse independência. [...] As meninas criadas em ambiente rigorosamente patriarcal, estas viveram sob a mais dura tirania dos pais – depois substituída pela tirania dos maridos" (FREYRE, 2006, p. 510). Portanto, na família burguesa, a mulher esteve sempre sob a tutela do pai ou do marido.

Com base nesses discursos conservadores, divulgaram-se na imprensa fluminense diversos artigos contrários ao incipiente feminismo brasileiro. Neles, utilizou-se largamente dos recursos da ironia e da comédia, poderosos instrumentos para desmoralizar a luta pela emancipação feminina e reforçar os mitos da inferioridade e da passividade da mulher (SOIHET, 2004). Eles eram movidos pelo temor de que a inversão dos papéis naturais de cada sexo resultasse num desfecho trágico, com os homens tendo que velar pela cozinha e pelos filhos. Inversão de um quadro habitual, um horror que ameaçava as famílias de bem, contrariando uma das principais preocupações do feminismo: "mostrar que não se tratava de um ideal de reversão, no qual os homens passariam a ser subalternos, mas sim um veículo que levaria as mulheres a fazerem seu trajeto ao lado deles" (OLIVEIRA, 2015, p. 2).

Além da mudança nos papéis dos homens e das mulheres, havia um receio de que as intelectuais emancipadas fossem maus exemplos para as outras mulheres. Elas fariam com que acreditassem que poderiam sobreviver sem o auxílio do pai ou do marido. A ideia da mulher fora do ciclo materno e matrimonial, trabalhando ou estudando, era inconcebível, uma vez que acarretaria o desaparecimento do amor no lar. A partir disso, ao se recusarem a restringir seu universo à maternidade e ao casamento e desprezarem suas funções naturais, as intelectuais independentes seriam fonte de todos os flagelos sociais. Elas levariam à ruína a instituição do matrimônio e mostrariam que o casamento não era a única aspiração viável para o universo feminino.

Destarte, as críticas ao feminismo no Brasil questionavam a feminilidade das mulheres, visto que elas ansiavam não só assumir papéis considerados privativos dos homens, mas também seus atributos físicos (SOIHET, 2004). A atuação das feministas

brasileiras era também atribuída à ociosidade, à feiura e à solteirice, pois somente "a mulher não agraciada com a beleza, vendo-se relegada à humilhante situação de solteirona, a *vielle fielle*, buscaria vingança questionando sua condição e aderindo aos movimentos de emancipação" (SOIHET, 2004, p.19).

Somado aos estereótipos de ociosas, feias e solteironas, as feministas também eram acusadas de propícias a atos criminosos, tendo inclusive respaldo médico para isso (SOIHET, 2004). Para o médico italiano Cesare Lombroso (1835-1909), conceituado criminologista do século XIX, as mulheres normais apresentariam, como características negativas, um senso moral deficiente e a tendência exagerada à vingança e ao ciúme (SOIHET, 2004). Defeitos unicamente neutralizados pela maternidade, pela frieza sexual e pela inteligência menor, visto que "mulheres dotadas de grande capacidade intelectual se revelariam as criminosas natas" (SOIHET, 2004, p. 17), incapazes da abnegação, da paciência e do altruísmo que caracterizam a maternidade. Assim, as mulheres solteiras, privadas do casamento e da maternidade, cujas funções primordiais correspondiam à sua organização biológica e psicológica, e as moças com acesso à instrução elevada poderiam incorrer em delito, ou mesmo no suicídio e na prostituição.

Num movimento oposto a estes, os romances naturalistas, objetos da pesquisa, questionavam os princípios da inferioridade e da passividade femininas, colocando em xeque a certeza de que o casamento e a maternidade fossem as únicas alternativas viáveis para as mulheres no século XIX. Nos quatro romances, transparece a ideia de que o casamento burguês é uma instituição antinatural, uma clausura para qual o divórcio se constituía uma das possíveis vias de libertação.

Lenita, Maricota, Olímpia e Violante apresentam algumas características comuns aos quatro romances, como a sua infância e os seus aspectos físicos e psicológicos. Lenita, Maricota e Violante, juntamente com Palmira, filha de Olímpia, são descritas nos romances por meio de suas formas corporais opulentas e sensuais. Elas são igualmente atormentadas pelo desejo sexual da carne, deixando transparecer as diferenças entre as noções de amor e desejo sexual. Além disso, questiona-se a suposta superioridade masculina, reduzindo o homem à categoria de "bom marido", aquele cujas aspirações deveriam se resumir ao cuidado da família e dos filhos.

Contudo, a questão econômica representava um fato decisivo para as atuações libertárias das personagens paradigmáticas dos romances. As personagens Lenita e

Olímpia, dos romances *A Carne* e *Livro de uma sogra*, mulheres com mais poder econômico, lograram mais espaços de liberdade dentro do patriarcado, do casamento e da maternidade. Lenita, órfã de mãe no dia do seu nascimento, desde menina, mostrou-se uma pessoa diferente, com comportamento adverso ao esperado para as mulheres de sua época. Ela lia diversos livros e era versátil em várias áreas, sendo inclusive estimulada pelo pai que lhe exercitou a leitura do que era conhecedor: "com ela leu os clássicos portugueses, os autores estrangeiros de melhor nota, e tudo quanto havia de mais seleto na literatura do tempo" (RIBEIRO, 1984, p. 24).

Quando ficou adolescente e passou a ser cortejada pelos rapazes, ela dizia que só se casaria quando quisesse e com um homem inferior a ela, opondo-se até mesmo à autoridade paterna e sugerindo a escolha de um "bom marido" medíocre como a mais apropriada para si:

> Os pedidos de casamento sucediam-se: Lopes Matoso consultava a filha. – É i-los despedindo, meu pai, respondia ela. Escusa que me consulte. Já sabe, eu não quero me casar. – Mas, filha, olhe que mais cedo ou tarde é preciso que o faças. [...] Não achas, de certo, homem algum digno de ti? – Não é por isso, é porque ainda não sinto a tal necessidade do casamento. Se eu a sentisse, casar-me-ia. – Mesmo com um homem medíocre? – De preferência com um homem medíocre. Os grandes homens em geral não são bons maridos. Demais, se os tais senhores grandes escolhem quase sempre abaixo de si, porque eu que, na opinião de papai, sou mulher superior, não faria como eles, escolhendo marido que me fosse inferior? (RIBEIRO, 1984, p. 24-25)

Mais tarde, com a morte do pai, mudou-se para uma fazenda no interior de São Paulo, passando a viver sob a tutela do coronel Barbosa. Na fazenda, ela conheceu o filho do coronel Manuel Barbosa, com quem viveu uma experiência de liberdade sexual. Todavia, Manuel, mesmo apaixonado por Lenita, não poderia assumir um relacionamento legal com a personagem porque era já casado e a ausência da lei do divórcio no país o impedia de se desvincular deste relacionamento:

> Por que não aceitar esse amor que se lhe impunha, que se dava, que se oferecia? [...] Que mal adviria ao mundo de que se enlaçassem, de que se possuíssem, de que se gozassem um homem e uma mulher que se amavam? Não se podia casar com Lenita? Que tinha isso? Que é o casamento atual senão uma instituição sociológica, evolutiva como tudo o que diz respeito aos seres humanos, sofrivelmente imoral e muitíssimo ridícula? O casamento do futuro não há de ser este contrato draconiano, estúpido, que assenta na promessa solene daquilo exatamente que se não pode fazer. O homem, por isso mesmo que ocupa o supremo degrau da escada biológica, é essencialmente versátil, mudável. Hipotecar um futuro incerto, menos ainda,

> improvável, com ciência de que a hipoteca não tem valor, será tudo quanto quiserem, menos moral. Amor eterno só em poesias piegas. Casamento sem divórcio legal, regularizado, honroso, para ambas as partes, é caldeira de vapor sem válvulas de segurança, arrebenta. (RIBEIRO, 1984, p. 136-137)

Logo em seguida, Lenita ficou grávida de Manuel e viu-se diante do dilema da gravidez indesejada com um homem mais velho e casado. Então, ela decidiu se casar com um homem rico que a cortejava há um certo tempo, conforme explicou numa carta de despedida endereçada a Manuel. Nesta carta, ela expusera para o amante os motivos da partida da fazenda e as razões do casamento com o dr. Mendes Maia, assumido a partir de suas próprias condições:

> Estou grávida de três meses mais ou menos. Preciso de um pai oficial para nosso filho: ora pater est is quem instae nuptiae demonstrant. Se tu fosses livre, fazíamos justas na igreja as nossas nuptias naturais, e tudo estava pronto. Mas tu és casado, e a lei do divórcio, aqui no Brasil, não permite novo enlace: tive de procurar outro. "Tive de procurar" é um modo de dizer: outro deparou-se-me, ofereceu-se-me; eu me limitei a aceitá-lo e ainda impus-lhe condições. (RIBEIRO, 1984, p. 174)

Dessa forma, Lenita viveu livremente os seus desejos da carne e obteve, ao final do romance, um casamento feliz. Ela agiu como predizia para si enquanto vivia as livres experiências carnais com Manuel:

> Teria amantes, por que não? Que lhe importava a ela as murmurações, os diz-que-diz-ques da sociedade brasileira, hipócrita, maldizente. Era moça, sensual, rica – gozava. Escandalizavam-se, pois que se escandalizassem. Depois, quando ficasse velha, quando se quisesse aburguesar, viver como toda a gente, casar-se-ia. Era tão fácil, tinha dinheiro, não lhe haviam de faltar titulares, homens formados que se submetessem ao jugo uxório que lhe aprouvesse a ela impor-lhes. Era pedir por boca, era só escolher. (RIBEIRO, 1984, p. 60)

Já Olímpia, mãe zeladora da felicidade matrimonial de sua filha Palmira, defendia o casamento por amor, dando inclusive liberdade para a filha escolher o marido. Após a sua escolha, também possibilitava vários encontros amorosos entre a filha e o genro, a fim de que crescesse a intimidade entre o casal e que a consumação do casamento fosse algo esperado e desejado por ambos. Atitudes, portanto, que desestabilizavam as bases patriarcais do casamento (SANTOS, 2018). Tal aproximação do casal estava de acordo com os princípios de que, em honra da moral e do respeito à natureza, a consumação do amor viesse não *ex-abrupto*, mas como o resultado final de uma deliciosa e progressiva

cadeia de ternuras, posto que "é preciso que esse momento supremo chegue naturalmente, chamado por todo o corpo, reclamado por todos os sentidos, e não decretado friamente por uma lei sacramental" (AZEVEDO, 2001, p.136). Neste sentido, Olímpia almejava que Palmira iniciasse a vida sexual no casamento guiada pelos seus próprios desejos, impulsos e vontades. Clara demonstração, oposta às regras e convenções vigentes, de que a mulher, assim como era permitido ao homem, também tinha desejos sexuais (SANTOS, 2018).

Toda a sua teoria partia da frustrada experiência conjugal com Virgílio, com quem se casara por amor. No entanto, o amor pelo cônjuge não resistiu à rotina da vida a dois, como a própria personagem descreveu:

> Casamo-nos por inclinação de parte a parte, com o aplauso de ambas as famílias [...]. Não se poderia pois desejar casamento mais equilibrado, nem se poderia conceber um par mais harmonioso, e até mais simétrico. [...] Apesar de que sempre nos estimamos, [...] tanto ele como eu fomos igualmente desgraçados, enquanto nos não separamos; fomos os dous um casal de infelizes, amarrados um ao outro pelo duro e violento laço do matrimônio; fomos dous calcetas, seguros na mesma corrente de ferro, condenados a suportar a existência eternamente juntos. (AZEVEDO, 2001, p. 22-24).

Com o fim de evitar que Palmira desfrutasse da mesma infelicidade conjugal, Olímpia concebeu uma inusitada filosofia acerca do matrimônio e a registrou sob a forma de um manuscrito. Para tanto, ela desenvolveu uma teoria a respeito da vitalidade do desejo sexual, de modo a preservar a sexualidade dentro do casamento, eixo que conduziu a uma análise implacável do matrimônio monogâmico e indissolúvel (SANTOS, 2018). Ao tomar esta atitude, a personagem se opusera aos discursos médicos e religiosos do período que restringiam a vida sexual da mulher à realização do seu instinto maternal.

Assim, para preservar a monogamia e manter "acesa a chama da paixão", sem se descuidar das leis da moral e da sociedade, Olímpia pôs em ação o seu plano de recriar o dia a dia do casamento, cuja teoria se fundamentava na extinção da convivência contínua e da ideia de posse definitiva. Para ela, o casamento não resistia à convivência constante, razão primeira da infelicidade conjugal, visto que:

> A invariável convivência matrimonial é cousa muito séria, é a grande razão da corrente infelicidade doméstica, é a causa imediata da fatal desilusão dos cônjuges, mesmo daqueles que se casam por amor legítimo, como eu me

> casei; é a fonte de inevitável desgraça para a vida inteira. (AZEVEDO, 2001, p. 23-24).

Diante disso, Olímpia só via duas possibilidades para a felicidade conjugal: afastamentos rotineiros do casal ou mesmo o divórcio quando a relação já não satisfizesse as suas necessidades. No período em que era casada com Virgílio, ainda não havia desenvolvido a sua teoria. Então, naquela época, restou-lhe a separação definitiva do marido, que viajou para Europa, e seu novo relacionamento extraconjugal com dr. Cesar, médico que a auxiliou no desenvolvimento da nova teoria matrimonial. Já Palmira, viveu a experiência dos rotineiros afastamentos conjugais, possibilitados pelas interferências maternas e suas condições financeiras de viajar constantemente para Europa, o que garantiu a felicidade matrimonial de Palmira e Leandro.

Por outro lado, para Maricota e Violante, de *O Aborto* e *Turbilhão*, mulheres viris pobres, o caminho mais livre era a prostituição de luxo, alternativa que lhes oferecia mais liberdade do que o casamento burguês. Maricota, leitora de obras naturalistas e pornográficas, como *A Carne*, de Júlio Ribeiro, envolveu-se afetivamente com o primo Mário, estudante de Farmácia na Corte. Contudo, ela tinha muito claro para si os seus sentimentos com relação ao primo, pois sabia que não o amava nem nutria sonhos de casa-se com ele:

> Reconhecera que não amava o farmacêutico: entregara-se a ele, bestamente, inconscientemente, desejando-o apenas na qualidade de HOMEM. Via que não se casariam, porque não só o primo também não a amava, mas ainda nutria as esperanças de um casamento rico. (PIMENTEL, 2015, p. 98-99).

Depois, com a morte da mãe e a subsequente falência financeira do pai, juntou-se com o advogado e aristocrata dr. Leopoldo Cordeiro, um velho rico, com fama de libertino e conhecido pela alcunha de Bode Velho. Mesmo casado com uma senhora debitada, um casamento por interesses financeiros, Mendes Maia montou uma casa luxuosa para Maricota em Icaraí, onde passaram a viver conjuntamente para escândalo da hipócrita sociedade niteroiense. Todavia, para Maricota, pouco importava o julgamento da sociedade, posto que:

> Quando passar por estas ruas, numa carruagem descoberta, vestida de seda, cheia de brilhantes, chamar-me-ão de mulher perdida, mas hão de me invejar. Em minha casa aparecerão os mais brilhantes escritores, os músicos mais

> distintos. [...] Vou mudar de nome. *Marion... Marion... Marion*, não; *Rachel... Rachel* é para as loiras; *Condessa de Baccarat*, a *Dama da Luva Preta* [...]. Hei de ter carro, um *coupé azul*, forrado de cetim branco, com lacaios agaloados, vestidos de libré vermelha. [...] Todos os homens ricos, os príncipes, gente da Corte, moços e velhos, curvar-se-ão ante minha beleza, fornecerão o dinheiro que for preciso para comprar a sociedade inteira. As meninas, principalmente a Anita, coitadinha! serão protegidas por mim. (PIMENTEL, 2015, p. 112)

Dessa forma, a jovem libertina mantinha o relacionamento afetivo com o primo, enquanto desfrutava da vida luxuosa com o Bode Velho. Após uma série de leituras de obras pornográficas com o primo e breves e vibrantes experiências sexuais, Maricota engravidou de Mário. Ela abortou com a sua ajuda, vindo a falecer em seguida, quando o velho libertino descobriu que a jovem, que lhe negava uma noite de amor, não era virgem e ainda tinha um caso com o primo:

> De pronto compreendeu tudo. Viu-se bigodeado pela moça, que julgava virgem, explorado pelo farmacêutico, que a gozava todos os dias. Teve consciência do papel de paio que fizera até então. Ergueu lepidamente o corpo e investiu como um touro furioso para o quarto, com tenções de estrangulá-la – ela, amante do primo, sovado por todo mundo, menos por ele. (PIMENTEL, 2015, p. 132)

Já Violante, personagem do romance *Turbilhão*, fora uma adolescente que fugiu de casa para viver a sua liberdade e a sua autonomia. Por ser vaidosa, namoradeira e ter sonhos de grandeza, não condizentes com a sua realidade, a mãe, dona Júlia, e o irmão, Paulo, revisor do jornal *Equador*, desconfiavam de que tivesse fugido com um homem rico. Não obstante, a possibilidade de rapto também não era descartada. Após várias buscas e muito sofrimento da mãe, Paulo encontrou Violante trabalhando num bordel, como prostituta de luxo. A prostituição de luxo, contudo, foi reconhecida pelo próprio irmão como uma alternativa que oferecia mais liberdade do que o casamento burguês:

> Pobre, casando não passaria da vida insípida que levam tôdas as mulheres, na monotonia enfadonha dos afazeres domésticos, mal-amanhada, envelhecendo, mortificando-se no trabalho insano, arrastando a fecundidade penosa, sempre rodeada de filhos, talvez brutalizada pelo marido, sofrendo as privações entre as quatro paredes duma casa. Assim, não – era livre, tinha todo o gôzo, podia saciar-se à larga, sem preocupar-se com a sociedade com a qual rompera abertamente. Era uma revoltada. Tinha, para impor-se, a mocidade e a beleza – que importava o resto? A sociedade só despreza a miséria – as desonras que vexam são a fome, a nudez e as moléstias; o dinheiro tem sempre o seu prestígio, ninguém lhe pede a origem... e ela nadava em ouro. (NETTO, 1964, p. 227)

A liberdade e a autonomia de Violante contrastavam-se, ao final do romance, com a submissão e a passividade das personagens Ritinha e de sua vizinha. Ao contrário de Violante, elas permaneceram naquele lugar de pobreza e mísera, onde a jovem libertina vivera junto com o falecido pai, a mãe e o irmão. Enquanto a primeira vivia os seus de prazer e riqueza, as outras continuavam no mesmo local, mergulhadas nos seus enfadonhos afazeres domésticos e maldizendo a sorte da recém-evadida.

Tais experiências libertadoras das personagens Lenita, Olímpia, Maricota e Violante se aproximam das práticas vividas por Ema Bovary, no romance *Madame Bovary*. Deste modo, as quatro personagens corroboram a assertiva do pesquisador norte-americano David Baguley (1990) de que *Madame Bovary* é um "hipotexto" do qual derivam vários hipertextos (BAGULEY, 1990). Neste sentido, julgamos os quatro romances naturalistas como derivações do modelo francês, uma vez que as personagens dos romances partilhavam das mesmas inquietações e angústias de Ema Bovary. Estas foram descritas pelo pesquisador Mário Vargas Llosa (1979) como uma rebeldia egoísta e individualista oposta à sociedade contrária às vontades de Ema, visto que:

> ela violenta os códigos do meio estimulada por problemas estritamente seus, não em nome da humanidade, de certa ética ou ideologia. Porque sua fantasia e corpo, sonhos e apetites sentem-se oprimidos pela sociedade, é que Ema sofre, é a adúltera, mente, rouba, e, finalmente, suicida-se. Sua derrota não prova que ela estava em erro e os burgueses de Yonville-l'Abbaye certos, que Deus a castiga por crime [...], mas, simplesmente que a luta era desigual: Ema estava só, e, por impulsiva e sentimental, costumava errar o caminho, empenhar-se em ações que, em última instância favoreciam o inimigo [...]: os perigos de uma jovem receber educação superior à de sua classe. (VARGAS LIOSA, 1979, p. 16-17)

Assim como a personagem do romance francês, as mulheres dos romances brasileiros são movidas pelo materialismo, pela sua predileção pelos prazeres do corpo sobre os da alma, seu respeito pelos sentidos e pelos instintos e sua preferência pela vida terrena a qualquer outra. Causas do desafio de Ema à família, à classe e à sociedade, enumeradas por Vargas Llosa, e que resultam nos julgamentos e nas condenações que a personagem sofre na sua época, uma vez que:

> As ambições pelas quais Ema peca e morre são aquelas que a religião e a moral ocidentais têm combatido mais barbaramente ao longo da história. Ema quer gozar, não se resigna a reprimir em si essa profunda exigência

> sensual que Charles não pode satisfazer porque nem sabe que existe [...] Ema quer conhecer outros mundos, outras pessoas, não aceita que sua vida transcorra até o fim dentro do horizonte obtuso de Yonville, e quer, também, que sua existência seja diferente e excitante [...] A rebeldia de Ema nasce desta convicção, raiz de todos os seus atos: não me resigno à minha sorte, a duvidosa compensação do além não me importa, quero que minha vida se realize plena e total aqui e agora. (VARGAS LIOSA, 1979, p. 17)

Por tais motivos, Ema representa a defesa de um lado humano brutalmente negado por quase todas as religiões, filosofias e ideologias às mulheres, e apresentado por elas como motivo de vergonha para a espécie: o direito ao desejo sexual. Destarte, LIosa afirma que a história de Ema é uma cega, teimosa e desesperada rebelião contra a violência social que sufoca esse direito. Por conta desta rebelião, Ema vive um destino mais humano e desejável do que "os laboriosos ventres procriadores das mulheres de Yonville – Madame Langlois, Madame Caron, Madame Dubreuil, Madame Tuvache, Madame Homais -, que não parecem viver senão para cumprir certas funções domésticas" (VARGAS LIOSA, 1979, p. 24)

Embora morra jovem e tenha uma morte atroz, como Maricota, do romance *O aborto*, Ema, "pelo menos, graças à sua valentia para aceitar-se como é, vive experiências profundas que as virtuosas burguesas de Yonville nem sequer pressentem, numa existência tão rotineira como a de suas galinhas e cachorros" (VARGAS LIOSA, 1979, p. 25), procurando apaziguar os seus sentimentos em vez de sufocá-los. Todavia, ela não é apenas uma rebelde imersa em um mundo violento, mas também uma moça sentimental e algo ridícula. Sua rebeldia ao planejar atos transgressivos com frieza, audácias e excessos contrasta-se com a emotividade de leituras românticas. Fato oposto às personagens brasileiras, leitoras de romances pornográficos que as estimulam nas suas práticas sexuais e não as fazem sonhar com um cavaleiro romântico, como Ema nos seus devaneios românticos.

Tais aspectos permite-nos dizer que os romances naturalistas brasileiros, objetos da pesquisa, faziam parte do incipiente movimento feminista nacional do final século XIX, repercutindo em suas obras as causas femininas emancipatórias do período. Eles tematizavam o tema da mulher viril presente nos discursos tanto a favor como contrários ao movimento, seguindo a esteira da experiência literária de Flaubert com *Madame Bovary*. Não obstante, a historiografia tradicional ignora a relação dos romances naturalistas com os movimentos feministas e as lutas pela emancipação da

mulher. Os estudos tradicionais ainda veem estes romances como obras patriarcais, que visavam proteger as mulheres de seus atos transgressivos por medo de punição da sociedade. Nossa pesquisa, pelo contrário, parte da hipótese de que estes romances são antipatriarcais e igualmente a favor dos sentimentos e dos desejos das mulheres.

Referências

AZEVEDO, Aluísio de. *Livro de uma Sogra*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

BAGULEY, David. Naturalist fiction. The entropic vision. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias da gente brasileira*: volume 2: Império. São Paulo: Le Ya 2016.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala:* formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006.

NETTO, Coelho. *Turbilhão*. Rio de Janeiro : O Cruzeiro, 1964.

OLIVEIRA, Karine da Rocha. Sementes da Revolução. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ed. 113, Fev. 2015. Disponível em: https://web.archive.org/web/20160412084328/http://www.rhbn.com.br/secao/capa/sementes-da-revolucao. Acesso em: 1 ago. 2019.

PIMENTEL, Figueiredo. *O aborto*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984.

SANTOS, Marina Pozes Pereira. *Configurações (anti)patriarcais no naturalismo brasileiro*: questões sobre sexualidade, casamento e divórcio em Livro de uma Sogra, de Aluísio Azevedo. *In*: Congresso Internacional Abralic 2018 "Circulação, Tramas & Sentidos na Literatura", 2018, Universidade Federal de Uberlândia. **Anais** [...]. Uberlândia: Abralic, 2018. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1546966003.pdf. Acesso em: 7 abr. 2019.

SOIHET, Rachel. O sexo difamado: Pisando no "sexo frágil". **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 14-20, Jan. 2004.

THERBORN, GÖRAN. *Sexo e poder:* A família no mundo, 1900-2000. São Paulo: Contexto, 2006.

VARGAS LIOSA, Mário. *A Orgia Perpétua*: Flaubert e Madame Bovary. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

O MATERIALISMO OBSCENO NOS VERSOS DE *PIMENTÕES* (1897), DE PUFF (GUIMARÃES PASSOS) E PUCK (OLAVO BILAC)

Renata Ferreira Vieira (UERJ/CNPq) [1]

Resumo: O jornal carioca *Gazeta de Notícias*, ao completar 21 anos, em 1896, criou a coluna satírica "O Filhote" para comemorar sua "maioridade". Entre os redatores de "O Filhote" estavam escritores importantes da imprensa, como o alagoano Sebastião Cícero Guimarães Passos (1867-1909) e o carioca Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (1865-1918). Sob os pseudônimos Puff & Puck, eles escreveram rimas obscenas para a coluna. O sucesso de "O Filhote" atraiu o interesse da distinta livraria-editora Laemmert, que publicou os poemas da dupla em livro com o título *Pimentões* em 1897. O objetivo do trabalho é conhecer a trajetória desse livro e sua inscrição na literatura de entretenimento por meio do materialismo obsceno.

Palavras-chave: Materialismo; obscenidade; *Pimentões*; Guimarães Passos & Olavo Bilac

Este trabalho apresenta, de modo sintético, os resultados parciais da minha tese de doutorado sobre o surgimento da categoria de "leitura alegre" no Brasil no final do século XIX, relacionada a leituras de livros de conteúdo licencioso, atrelado ao aspecto divertido e de entretenimento desse gênero de literatura, sob a orientação do professor Leonardo Mendes, da UERJ. O objetivo da pesquisa é conhecer os gêneros textuais que constituíam a categoria de "leitura alegre" nas práticas culturais dos escritores, críticos, livreiros-editores, distribuidores e, se possível, do leitor comum dessa época no país. Neste trabalho o foco de interesse é o estudo de um dos livros que compõe o *corpus* da pesquisa: *Pimentões* (Rimas d' O Filhote), de dois escritores importantes da imprensa: o alagoano Sebastião Cícero Guimarães Passos (1867-1909) e o carioca Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (1865-1918), publicado pela distinta livraria-editora Laemmert no Rio de Janeiro em 1897. Para cumprir o objetivo do trabalho, a pesquisa investiga informações sobre esses escritores e suas relações com o mercado da "leitura alegre", entre as décadas do final do século XIX e a inicial do XX, no Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional, por meio dos pressupostos teóricos da história do livro e da leitura do historiador francês Roger Chartier (1990).

[1] Doutoranda em Literatura Comparada da UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Contato: rfv_30@yahoo.com.br

Guimarães Passos e Bilac eram parceiros de trabalho e escreveram uma variedade de textos humorísticos para diversos jornais e revistas, entre eles *Almanaque Holanda*, *A Bruxa* e a *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*. Em 1896, a parceria conquistou um grande sucesso por meio da coluna "O Filhote", uma seção humorística criada pelo fundador da *Gazeta de Notícias*, o editor Ferreira de Araújo (1848-1900), para comemorar os 21 anos de existência do jornal. Desde sua fundação em 1875 na cidade do Rio de Janeiro, a *Gazeta* era conhecida como um jornal popular, liberal e irreverente. Ao longo dos anos, o periódico tornava-se o local de trabalho dos sonhos dos homens de letras, por reunir no seu quadro de colaboradores escritores eminentes como o brasileiro Machado de Assis (1839-1908) e o português Eça de Queiroz (1845-1900) (SIMÕES JUNIOR, 2007).

Anno XXII — Rio de Janeiro — Domingo 2 de Agosto de 1896 — N. 214

GAZETA DE NOTICIAS

TELEGRAMMAS

O FILHOTE
POLHA DIARIA

2 de Agosto
GAZETA DE NOTICIAS

21 ANNOS

A SEMANA

FOLHETIM

Legenda: "A *Gazeta de Notícias* completa hoje vinte um anos de existência". Nessa edição, os chargistas do jornal ilustraram uma "jovem formosa" para representar a *Gazeta* e, por extensão, a "mamãe" de "O Filhote", diagramado no alto da seção, no canto superior direito. Horizontalmente, a coluna ocupava o espaço com um cabeçalho de três linhas, contendo data, número de edição e local de publicação e, verticalmente, o espaço era ocupado com 4 colunas, com o rodapé dedicado à publicação de folhetins.

Fonte: *Gazeta de Notícias*/RJ, 02/08/1896, p.1.

"O Filhote" surgia, diariamente, na primeira página da *Gazeta de Notícias*, entre 2 de agosto de 1896 e 28 de maio de 1897, como espaço de circulação de conteúdo adulto e licencioso, veiculado com adorável permissividade infantil (MENDES, 2017). O aparecimento da coluna estava ligado, sensivelmente, à realidade de um Brasil republicano que favorecia a visibilidade crescente de impressos pornográficos (entre eles a ficção naturalista) na imprensa e no mercado livreiro (MENDES, 2016). Os redatores da coluna eram quatro jovens escritores profissionais, que atuavam, simultaneamente, nos campos literário e jornalístico: Coelho Neto (1864-1934), Pedro Rabelo (1868-1905), Bilac e Guimarães Passos. Em julho de 1897, todos tornaram-se membros-fundadores da Academia Brasileira de Letras, instituição literária de maior prestígio no Brasil. Sob pseudônimos, cada um deles colaborava com literatura licenciosa para coluna: Coelho Neto (como Caliban) escrevia "contos brejeiros", Pedro Rabelo (como Pierrot) "poemas galantes", e a dupla Guimarães Passos (como Puff) e Bilac (como Puck) contribuía com "poemas maliciosos chegando alguns às audácias da pornografia decotada", conforme a crítica da época (PONTES, 1944, p.356).

O sucesso de "O Filhote" despertou o interesse da editora Laemmert, que transformou os "textos picantes" dos redatores da coluna em livros. Um deles recebeu o título de *Pimentões* (Rimas d' O Filhote), publicado em dezembro de 1897 no Rio de Janeiro sob a assinatura de Puff & Puck, "dois pseudônimos transparentes" segundo o jornal carioca *A Notícia* (*A Notícia*/RJ, 28 e 29/12/1897, p.2). *Pimentões* são a seleção de 75 poemas da extensa produção poética da dupla publicada na coluna. A maioria dos poemas é organizada em quadras de versos heptassílabos (ou redondilha maior) rimados, obrigatoriamente, no segundo e quarto versos. Na coluna literária "Sobre a Mesa", de *A Notícia*, o livro era recomendado aos leitores como um "prato fino apimentado", preparado com todo "culto à forma" com a capacidade de oferecer "uma agradabilíssima leitura" para aqueles que "gostam de desopilar o baço com gargalhadas sadias" (*A Notícia*/RJ, 28 e 29/12/1897, p.2).

No final dos oitocentos, a obra era vendida por 3$000 (três mil réis) num "volume elegante e bonito", como eram as edições do selo editorial Laemmert, em 1900 *Pimentões* custavam 2$000 (dois mil réis) (*O Rio Nu*/RJ, 18/08/1900, p.3). Composto de "versos obscenos", o livro conquistou o público amante de "leitura alegre" e lugar na seção mais cobiçada das livrarias, a dos livros pornográficos, também conhecida como:

"Biblioteca do Solteirão", "Leituras para os homens" ou "Contos Salgados" até as primeiras décadas do século XX.

Bibliotheca
do Solteirão

ALBUM DE CALIBAN, contos alegres por **Coelho Netto.** 6 fasciculos publicados que se vendem separadamente a 1$500. — É uma edição nitida e de luxo.

CONTOS PICANTES, leitura para o inverno. Contos escolhidos de **Catulle Mendès, Armand Silvestre, J. Gayda** e outros, traduzidos do francez. Ha 12 fasciculos publicados que se vendem separadamente a $500.

FILHOTADAS, casos d'*O Filhote*, por **Pierrot.** 1 vol. com capa colorida 2$000.

CONTOS PARA VELHOS por **Bob.** 1 vol. com capa colorida 1$000.

NOVELLAS AMOROSAS. Contos alegres. 4 vols. publicados a 1$000.

PIMENTÕES. Rimas d'*O Filhote*, por **Puff & Puck.** 1 bonito vol. com capa illustrada 2$000. PUFF & PUCK, os distinctos poetas que abrilhantaram as columnas do bregeiro *Filhote*, reuniram neste volume as suas melhores poesias que certamente serão apreciadas pelos amadores, mórmente enfeixadas num livro elegante e bonito como é a presente edição. Quem são PUFF & PUCK o leitor saberá melhor que nós comprando o bonito volume. O certo é que são dois pandegos que se propuzeram desenrugar a carranca mais tristonha nestes tempos em que a libra anda pela hora da morte.

LILI. Romance realista por **Elysiario da Silva** 1 vol. 1$000.

JORGE DO BARRAL, por **Emmanuel Guimarães.** Romance naturalista. 1 vol. de 301 pags. 2$000.

Estes livros acham-se á venda na
Livraria de LAEMMERT & C.
RUA DO OUVIDOR 66, RIO DE JANEIRO
e nas suas filiaes em S. PAULO e RECIFE.

Legenda: Em destaque, o anúncio de *Pimentões* por 2$000 (dois mil réis) na "Biblioteca do Solteirão", a seção dos livros de "leitura alegre" da livraria Laemmert. **Fonte:** *O Rio Nu*/RJ, 19/01/1907, p.2.

A circulação de *Pimentões* era ampla e bem sucedida, pois a Laemmert tinha filiais em São Paulo e Recife, que fortalecia, por extensão, a popularidade de Guimarães Passos e Bilac, assim como o título da obra conhecidos por "pimentões". Na expressão da época, essa alcunha se referia a sujeitos travessos e irrequietos e, especialmente, ao humorismo "malicioso" dos escritores (PEDERNEIRAS, 1922). Produzido para a área do entretenimento, *Pimentões* traziam dois tipos de humor: o riso inserido no contexto de críticas ao costume e o riso obsceno da literatura humanista do Renascimento do autor italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375) e, especialmente, do francês François Rabelais (1490-1553). Convém ressaltar que os dois tipos de humor empregado em *Pimentões* se tratam, somente, de uma diferença de ênfase nos poemas, podendo o discurso poético apresentar as marcas de ambos os risos.

O poema "O sinal", com rimas cruzadas ABAB, de Puff (Guimarães Passos), cabe, essencialmente, no "riso dos costumes" por meio da sátira às cenas do cotidiano doméstico. No poema, conhecemos o desespero de Nicolau após ser abandonado pela mulher. Ela é descrita como uma mulher atrevida e transgressora como as personagens femininas da ficção naturalista desiludida, que se desvincula dos pressupostos teóricos do discurso cientificista (BAGULEY, 1990). Além de compartilhar o interesse por mulheres ousadas com o naturalismo, *Pimentões* também se interessavam pelos fatos escandalosos do cotidiano (como do "pateta" Nicolau) e os conflitos gerados pelo desejo sexual. De temperamento forte, a mulher de Nicolau – apesar da ausência do seu nome próprio no poema – era senhora do seu corpo e de suas vontades, pois pintava e bordava na moral da sociedade patriarcal.

VIII

O SINAL

Tinha uma pinta na coxa
A mulher do Nicolau:
Ela gorda, era uma trouxa,
Ele magro – um vara-pau.

A mulher era de truz,
O marido era um bocó;
Por qualquer coisa, Jesus!
Havia forrobodó.

A vizinhança tremia
Quando a mulher se enfunava,
O Nicolau se escondia,
Ela saia... e pintava...

Um dia ficou sozinho
Nicolau aos prantos e ais,
Triste como um bacorinho...
A mulher não voltou mais.

Pôs anúncios nas gazetas,
Foi ao chefe de polícia,
Ouviu mentiras e tretas,
Mas ninguém lhe deu notícia.

Até que um sujeito mau,
P'ra vê-lo ficar na tinta,
Diz-lhe: - Vi-a, Nicolau:
Conheci-a pela pinta.

Fonte: Publicado na 1ª página da *Gazeta de Notícias*/RJ em 13/01/1897, assinado por Puff (Guimarães Passos). Em *Pimentões* o poema está nas páginas 20-21.

No poema "Indigestão", com rimas cruzadas ABAB, Bilac (como Puck) – pseudônimo extraído da peça shakespeariana *Sonho de uma noite de verão* (1595), retomava o riso obsceno do humanismo renascentista de Rabelais, por meio da percepção de um "plano único sensível e material" da vida, ou seja, o aqui e o agora da existência humana (BAKHTIN, 2010, p.334). O riso rabelaisiano associava-se às ações vitais do corpo humano vinculadas à digestão, ao sexo, à concepção, à gravidez, ao parto, ao que Bakhtin classificou de "baixo corporal" no seu estudo sobre a cultura popular no Renascimento (BAKHTIN, 2010). Segundo Bakhtin, os traços obscenos e materialistas da literatura recreativa e burlesca do Renascimento, principalmente a de Rabelais, influenciaram (diretamente) na ficcionalização do sexo no naturalismo e no humor licencioso dos textos de duplo sentido dos séculos seguintes.

Em "Indigestão", *Pimentões* exploravam outro modo de humor no livro. Um humor ligado à maneira de ler textos licenciosos sem a pretensão de criticar os costumes, mas a de criar uma atmosfera de descontração para desfrutar a "leitura obscena" com total entretenimento. Nesse modo de humor, o livro oferecia aos leitores o chamado *locus amoenus*, a experiência de criar um local adequado para se distrair e se afastar, ainda que fosse por algumas horas, das tensões do dia a dia. O poema recorda a noite natalina de Rita, por meio do "riso festivo" de Rabelais associado ao "conjunto alegre e benfazejo" das festas em torno da mesa repleta de comida e bebida (BAKHTIN, 2010, p.17), que, simultaneamente, saciam o estômago e despertam o apetite sexual. Brincando com as palavras, o poema ilustra o prazer carnal de Rita com o ferrador Juca, à luz da associação ambígua entre os males digestivos e a gravidez pelo humor obsceno da cultura popular renascentista (BAKHTIN, 2010).

XII

INDIGESTÃO

Linda como a madrugada,
Cheirosa como um rosal,
Rita, faceira e enfeitada,
Foi à missa do Natal.

Depois da missa, passeio,
Com o Juca, ferrador...
Ceiam leitão com recheio,
Beijam-se, falam de amor.

Que noite quente e bonita!
Que regalo para os dois!
Mas que mudança na Rita,
Logo dois meses depois!

Desejos extravagantes...
Ora a rir, ora a chorar...
Não trabalha como d'antes...
Põe-se a engordar... a engordar.

Diz a mãe:- Tu, com certeza,
- Tiveste uma indigestão...
-Tu abusaste da mesa:
-Comeste muito leitão. . .

Rita cora, ao ouvir isto:
Pois bem sabe que, afinal,
Depois do Natal de Cristo,
Vai haver outro Natal...

Legenda: Publicado na 1ª página da *Gazeta de Notícias*/RJ em 25/12/1896, assinado por Puck (Bilac). Em *Pimentões*, o poema está nas páginas 27-28.

O objetivo da pesquisa é conhecer como os versos de Puff & Puck, na coluna "O Filhote", transformaram-se no livro *Pimentões*, por meio das três noções fundamentais para as reflexões teóricas da história do livro e da leitura: práticas de escrita, práticas de leitura e a apropriação. (CHARTIER, 1990). Segundo Chartier, as apropriações dos textos e as práticas de escrita e leitura são o "ponto de entrada" para decifrar o imaginário cultural das sociedades de épocas passadas e, principalmente, para reconstituir as condições propícias para a produção e a circulação dos livros e de outros objetos impressos (CHARTIER, 1991, p.177). Desse modo, a pesquisa segue os vestígios de *Pimentões* e da atuação dos escritores Guimarães Passos e Bilac no mercado da "leitura alegre", buscando informações sobre eles e suas relações de trabalho com os livros de entretenimento nas fontes primárias do Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

A consulta aos jornais (por meio de notas, artigos, resenhas, comentários e anúncios de livrarias) nos ajudará a entender como foi realizada a trajetória de produção, circulação e recepção de *Pimentões* nas primeiras décadas republicana. A possibilidade de compreender essa trajetória permitirá a pesquisa, primeiramente, conhecer a literatura que Guimarães Passos e Olavo Bilac produziram para o mercado

da "leitura alegre" que surgia na imprensa brasileira, com vistas à publicação do material em formato de livro. Em segundo, a oportunidade de conhecer as facetas divertidas (e pouco estudada pela historiografia) desses escritores, que eram tão apreciadas nos hábitos de lazer e divertimentos da sociedade brasileira.

Referências

BAGULEY, David. *Naturalist fiction. The entropic vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Seleção, tradução, introdução e notas: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, Rio de Janeiro, Bertrand, 1990.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, vol. XI, 1991, p. 173-191.

GUIMARÃES PASSOS, Sebastião & BILAC, Olavo. [sob os pseudônimos Puff & Puck]. *Pimentões* (Rimas de O Filhote). Editora Laemmert e Companhia, Rio de Janeiro 1897.

MENDES, Leonardo. MENDES, Leonardo. *Álbum de Caliban*: Coelho Neto e a literatura pornográfica na Primeira República. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 205-228, 2017.

_____. O livro pornográfico na *Belle Époque*: a década de 1890 e a invenção da "leitura alegre". In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Org.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. São Paulo: Ed. Intermeios, p. 303-320, 2016.

PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca.* Verbetes para um dicionário da gíria. Rio de Janeiro. Oficinas do Jornal do Brasil, 1922.

PONTES, Eloy. *A vida exuberante de Olavo Bilac*. 2º volume, Editora José Olympio, 1944.

RABELAIS, François. *Gargântua*. Tradução de Aristides Lobo. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

Periódicos: Hemeroteca Digital Brasileira/Fundação Biblioteca Nacional: <http://memoria.bn.br/> Acesso em: 24/04/18.

A Bruxa (1896)
Almanaque Holanda (1896)
A Notícia/RJ, 28 e 29/12/1897, p.2
O Rio Nu/RJ, 18/08/1900, p.3
O Rio Nu/RJ, 19/01/1907, p.2
Gazeta de Notícias/RJ, 02/08/1896, p.1
Gazeta de Notícias/RJ, 10/12/1896, p.1
Gazeta de Notícias/RJ, 21/12/1896, p.1

A ALMA ALHEIA (1895), DE PEDRO RABELO: LIVRO NATURALISTA?

Riane Avelino Dias (UERJ)[1]

Resumo: O trabalho tem a proposta de expandir os conhecimentos sobre o escritor carioca esquecido Pedro Carlos da Silva Rabelo (1868-1905), que publicou em 1895 um volume de oito contos denominado *A alma alheia*, no qual críticos contemporâneos importantes como José Verissimo reconheceram marcas naturalistas e a influência da literatura de Émile Zola. Através do recorte de referências dos periódicos, dos comentários dos críticos, como Afrânio Peixoto, e dos contos de *A alma alheia* temos o ponto de partida para a hipótese do naturalismo de Pedro Rabelo, assim como para a proposta de outros naturalismos em circulação no século XIX esquecidos pela historiografia tradicional.
Palavras-chave: Literatura Brasileira; Naturalismo; Pedro Rabelo; *A alma alheia*.

O Pedro Carlos da Silva Rabelo (1868-1905) publicou em 1895 um volume de oito contos denominado *A alma alheia*. Além do livro de contos, Rabelo publicou *Ópera lírica* (1894), com versos parnasianos, os romances folhetim *Coração sem alma* e *A Cabeça que fala* (MACHADO, 2009. p. 8), em colaboração com Olavo Bilac (1864-1918) e Guimarães Passos (1867-1909), e alguns livros de literatura licenciosa publicados originalmente na imprensa periódica e reunidos em volume sob o pseudônimo de Pierrot: *Filhotadas: Casos d'O Filhote* (1897), *Casos com pimenta: Histórias para Velhos* (1902) e *Casos alegres: histórias para sorumbáticos* (1905).

O autor compunha junto a amigos célebres como Pardal Mallet (1864-1894), Paula Nei (1858-1897), Olavo Bilac, Aluísio Azevedo (1857-1913), Coelho Netto (1864-19134) e Guimarães Passos, a primeira geração de literatos brasileiros a viver profissionalmente da escrita (OLIVEIRA, 2008; PEREIRA, 1994), sendo ela literária ou não. Pedro Rabelo tinha idade, ideais e cultura semelhantes ao grupo de jovens escritores republicanos e abolicionistas e enquanto viveu atuou em diversos projetos em parceria com esses escritores famosos. Em *Reminiscências: a alegre roda da Colombo e algumas figuras do tempo de antigamente* (1992), Manoel Bastos Tigre (1882-1957) escreve que Pedro Rabelo compunha o "Estado Maior" dos literatos, cuja liderança provinha de Olavo Bilac.

Um grupo que se reunia com frequência na Colombo e onde mais escolhessem, "onde tomavam café e também outras coisas mais" pois, "a bebida era pretexto para

[1] Graduada em Letras Português/Literatura (UERJ), pós-graduada em Estudos Literários (UERJ), mestre em Estudos Literários (UERJ) e Doutoranda em Literatura Brasileira (UERJ). Contato: rianeavelinodias@gmail.com.

conversar-se. Outras vezes, a conversa era um pretexto para beber-se" (BASTOS TIGRE, 1992. p. 16). Foi companheiro ocasional das jornadas etílicas do grupo, mas não pertencente ao "núcleo duro" que perdurou na opinião da crítica literária. Esse grupo teve atuação destacada na fundação da Academia Brasileira de Letras em 1897, sendo Pedro Rabelo o fundador da cadeira 30. *A alma alheia* foi o livro mais celebrado de Pedro Rabelo e quando o escritor morreu, alguns obituários declararam que o aparecimento desse livro garantiu sua entrada no grupo fundador da ABL.

Após sua morte, Rabelo, teve sua existência registrada em alguns textos, tornando sua memória um legado que não se restringiu apenas a publicações da Academia Brasileira de Letras. Um destes registros ocorreu no jornal *Gazeta de Notícias*, anos depois da sua morte, e nele podemos ler um artigo especial intitulado "A boêmia do Rio antigo", no qual o articulista Garcia Júnior chama Pedro Rabelo de satânico e perverso (provavelmente fazendo referência ao conteúdo de suas obras "alegres"). Afirma que ele foi "o homem cujo grande mérito até hoje foi publicar um livro de contos, cuja única preocupação era imitar o estilo de Machado de Assis".[2]

Durante as pesquisas sobre Rabelo, nota-se a recorrência de tal associação tanto por parte dos contemporâneos do autor quanto em textos posteriores à sua vida e morte. Esta afirmação será reproduzida novamente como um eco de citações e repetições feitas a época apenas sofrendo atualização de vocabulário. Por isso, a conclusão mais fácil sobre as características dessa obra de Rabelo, será associá-lo como imitador apenas. Eis a importância deste trabalho, trazer novas possibilidades de leitura desta obra, propostas por críticos que conviveram com o autor e comentaram a obra no período de sua primeira circulação. Expor outras características que foram associadas ao nome do autor e/ou de sua obra, para serem conhecidas e pensadas, até mesmo problematizadas se necessário.

A fama de imitador de Machado de Assis é a associação mais recorrente feita à obra *A alma alheia* em especial, a crítica sempre buscava destacar os contornos "machadianos" dos contos ou comentar a escrita "machadizada" de Rabelo; que se tornou uma marca sobre a obra e que foi, e ainda é, utilizada pelos críticos ora para enaltecer os primores de sua forma e conteúdo (visto que para eles seria necessária muita habilidade para se aproximar da escrita de Machado), ora como mote para desvalorizar a escrita do autor

[2] *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1948, p. 1.
Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/103730_07/39116. Acesso em: 10 jul. 2018.

que nunca superaria o mestre. Resumindo-o a um imitador não tão bom assim e questionando seu lugar na Academia Brasileira de Letras.

Nas páginas d'*O Paiz* sob a pena do crítico "Magriço", sobre quem não há verbetes informativos, temos uma das primeiras críticas que desmereciam a produção de Rabelo acusando-o de ser apenas uma produção nos moldes de Machado de Assis sem originalidade. Lê-se: "Pedro Rabello tem a visivel preoccupação, todos o notam, de machadisar as producções, bebendo o estylo no mestre. A fonte póde ser muito boa, muito crystalina e pura, mas ao correr da agua vê-se que a boca toldou a clara lympha. (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 out 1895. p. 1)". O crítico afirma também que, em sua opinião, a melhor parte da obra é a abertura e tem a preocupação de no mesmo texto enaltecer a produção jornalística do autor, afirmando que é ali onde o talento de Rabelo brilha realmente.

Possivelmente, Machado buscou atenuar o furor da crítica ao manifestar sua opinião em uma de suas crônicas n'*A Semana*, da *Gazeta de Notícias*. Nela o autor faz elogios à obra de Rabelo, cita alguns dos seus contos favoritos e assinala o verdor dos anos como uma justificativa válida para se seguir simpatias intelectuais, e que tal fato era perdoável, até mesmo esperado, por Pedro Rabelo ainda ser moço:

> Basta dizer que o Sr. Pedro Rabello busca uma idéa, uma situação, alguma cousa que dizer, para transferil-a ao papel. Tem-se notado que seu estylo é antes imitativo, e cita-se um auctor, cuja maneira o joven contista procura assimilar. Póde ser exacto em relação a alguns contos; elle proprio acha que há diversidade no estylo d'esta (disparidade é o seu termo), e explica-a pela natureza das composições. (...) A explicação do Sr. Pedro Rabello não explica o seu caso, nem é preciso. No verdor dos annos é natural não acertar logo com a feição propria e definitiva, bem como seguir a um e a outro, conforme as sympathias intellectuaes e a impressão recente. A feição ha de vir, a propria, unica e definitiva, porque o Sr. Pedro Rabello é d'aquelles moços em quem se póde confiar.[3]

O autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) afirma que Rabelo ainda precisava amadurecer mais, fosse em anos ou em experiência na composição literária, para firmar a mão em uma impressão própria. E, portanto, o escritor veterano depositava confiança nos bons feitos deste autor mais jovem. Os contos destacados por Machado são: "Cão", "Barricada", "Mana Minduca" e "Curiosa". Dois destes contos ("Barricada"

[3] *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 out 1895. p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/12959>. Acesso em: 25 jun. 2018.

e "Mana Minduca") são mais comumente apontados pelos periódicos e críticos como as produções mais nitidamente "machadizadas".

Em 1894, "A Barricada" venceu por voto do júri um concurso de contos promovido pela *Gazeta de Notícias*.[4] Era, por isso, popular entre os leitores. Neste conto temos a perspectiva sombria e desiludida aparecendo em um contexto urbano. Assim como na narrativa de "Cão", temos as mazelas e a doença acometendo um parente próximo, mas desta vez o moribundo é mais ativo que a mãe de Rufino. É uma história sobre a cobiça, com personagens "baixos" típicos do naturalismo. Descreve outra vez os instantes finais de um moribundo, mas dessa vez pela perspectiva do próprio doente, explicitando a crença naturalista de que depois da morte do corpo físico só havia a "noite profunda e espessa" da não-existência (RABELO, 1895. p. 69).

Nas palavras do autor, o conto é escrito com um "estilo nebuloso, por vezes tateante" (Rabelo, 1895. p. 7), de modo a sugerir uma atmosfera de apreensão e medo (da morte), tradicionalmente associada ao gótico. Como no caso de Rodolfo Teófilo, a perspectiva científica de fundo se valia de convenções góticas para simbolizar experiências de terror, sem implicar a crença no sobrenatural.

"Mana Minduca" já estampara as páginas de *A Semana*, em 1893, com boa aceitação.[5] Ao narrar a história de uma mulher que espera pelo retorno de seu pretendente que foi estudar fora. E que ao chegar ao final da narrativa evidencia a ignorância da mulher que não percebe que aquele homem que chegou, e foi embora, era aquele por quem ela estava esperando; frustrando o leitor que esperava por alguma reação da personagem que não vem.

> Volto, afinal... Espera-me; irei hoje... Mana Minduca sorriu. De pé, ao lado, o moleque esperava. Era em 80, na velha casa da rua de Riachuelo, ao canto da rua dos Invalidos. "Volto, afinal..." Mana Minduca fitava attentamente os olhos no papel; soffria acaso da duvida de que aquella não fosse a sua lettra... (...) E o homem levou a mão ao chapéo. Santa de que Mana Minduca é devota, dizei-lhe que ahi está é o mesmo que ella espera há doze annos. Maso homem levou a mão ao chapéo:
> - Ah! É a senhora! Pois, minha senhora, queira desculpar...
> E seguiu. Que bem verdade é que doze annos de lagrimas envelhecem a gente. Nessa que ahi ficou a janella, a quem há que possa reconhecer a moça do fogo da Lapa? O tempo encheu-lhe a face de rugas. Perfido tempo! A elle a culpa de que esses dois namorados já não se reconheçam ao cabo de doze annos.

[4] *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. 18 set 1894. p. 1.
Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/10499. Acesso em: 10 jul. 2018.
[5] *A Semana*, Rio de Janeiro. 9 dez 1893. p. 4 e 5.
Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/383422/1481. Acesso em: 10 jul. 2018.

> Vejam como Lustosa lá vae, a toda pressa, à procura do bond. E Mana Minduca ficou à janella. Não sabe quem elle é, não comprehende nada. Espera sempre, como na véspera, como há doze annos (RABELO, 1895. p. 37, 48 e 49).

A personagem não transpõe este local de reclusão e imobilidade, em que nada de útil ou produtivo é feito, Mana Minduca apenas existe em sua casa e chora pela falta do namorado, sem nenhuma motivação ou anseio de mudança. E mesmo quando a motivação para a mudança realmente ocorre, a personagem não apreende permanecendo em inércia. Uma história sobre o nada, sobre o vazio, do início ao fim. Também se faz nítido que a percepção da passagem de tempo se mostra mais arrastado que nos outros contos, enfatizando o caráter vazio dessa narrativa.

Um crítico que questiona a taxativa afirmação de Rabelo como um imitador é Argemiro Gabriel de Figueiredo Coimbra (1866-1899) que assinava suas colunas no jornal *A Notícia* com o pseudônimo F C. Coimbra. Ele foi teatrólogo principalmente de peças cômico-musicadas e por fazer sucesso no Rio de Janeiro, obteve alguns convites para colaborar com periódicos cariocas e no jornal *A Notícia* contribuiu desde a fundação do periódico até o falecimento do redator em 1899. Em sua coluna "Notas de um Simples" encontramos comentários elogiosos a obra *A alma alheia*.

Sobre Rabelo, Coimbra afirma que "Attribuiram-lhe a preocupação de imitar, com exito, o estylo do mestre laureado da nossa litteratura, o que, aliás, não seria a Pedro Rabello motivo para protestos, se não fosse o excessivo de uma comparação, cujo resultado não prova dependencia tão completa e absoluta como a querem fazer"[6]. Coimbra não descarta a afirmativa de imitação associada a Rabelo, mas o defende salientando que não se trata de uma verdade tão inflexível quanto outros o fazem crer. Ao lado do parnasiano *Ópera lírica*, *A alma alheia* era uma incursão na outra estética em voga no final do século XIX: o realismo-naturalismo.

Em sua análise, Coimbra vislumbra o realismo de Eça de Queiroz na linguagem das personagens de Rabelo e afirma:

> Nada mais exacto. Pedro Rabello é tanto discipulo de Machado de Assis, na descripção, como de Eça de Queiroz na linguagem dos personagens. Este ponto, que é essencialissimo, pareceu-me passar despercebido a quantos buscaram accentuar a semelhança do processo estylistico deste escriptor com o auctor do *Braz Cubas*; (...) Leiam-se attentamente o Jeromo, Obra Completa e Barricada e encontrar-se-hão de algum modo tres escriptores, vendo e

[6] A Notícia, Rio de Janeiro. 8 nov 1895. p. 1. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/830380/185. Acesso em 12 maio 2019.

> sentindo com os mesmos olhos, o mesmo espirito e a mesma carne, mas cada um d'delles dizendo de uma forma de todo o ponto differente (*A Notícia*, 8 nov 1895. p.1).

São, portanto, duas associações positivas com dois autores notórios que não produzem demérito a obra produzida por Pedro Rabelo, pois Figueiredo toma-a como uma qualidade que eleva a produção. Sobre os contos citados temos três contos que falam sobre morte. A narrativa intitulada "O Jeromo" apareceu em 1893 no primeiro número do semanário *O Álbum*, editado por Artur Azevedo, e n'*A Cigarra*, em 1895, em fragmento.[7]

Nesse conto temos uma narrativa crua e fragmentada sobre a vida e a morte de uma maneira violenta que se encerra enfatizando o fedor da doença e da morte. As personagens brincam, se apaixonam, adoecem e morrem como a realidade dura do interior árido, temática retomada em outros contos da obra:

> O céo fez-se mais negro. Chovia agora. A Margaridinha sentiu que alguma cousa se lhe enroscava no coração. Era como uma cobra má que o tivesse agarrado de subito. Estalava o chicote no ar. O carro galgou a estrada, de um pulo. As rodas chiavam na areia, rapidas, ao rapidos trote das bestas. Homens descobriam-se ao ve-lo. E tia Michaela, que vinha a entrar da rua, ajoelhou-se religiosamente.
> - Coitado do Jerómo! – dissera, na casa visinha.
> A Margaridinha apoiou-se mais á cancella:
> - Ah! Meu Deus! – soluçou, dolorosa, angustiadamente.
> Só, Fatlava-lhe o chão. A' garganta subiam-lhe, n'um bolo, toda aquella magua, toda aquella agonia, toda aquella dor. O carro passou. Do caixão mal fechado, evolava-se, ficava um máo cheiro espalhado pelo ar.

Em "O Jeromo" temos uma narrativa arrastada que fala sobre os desencontros do casal apaixonado e o horror da morte. É uma narrativa sobre o não-acontecimento, como a proposta em "Mana Minduca" e que reafirma o que foi dito no conto "Cão": A vida no campo era dura e perigosa. As pessoas morriam como moscas. A morte tinha presença física e não era bonita. No final de "O Jeromo", quando o corpo do protagonista homônimo passa a caminho do cemitério, todos notam o mau cheiro e a tristeza da personagem feminina passa quase despercebido.

O conto "A Barricada" aparece frequentemente como exemplo para destacar as semelhanças descritivas de Rabelo e Machado. Nela vê-se um narrador que não tem

[7] *O Album*, Rio de Janeiro. n. 1, s.d. 1893. p. 6; *A Cigarra*, Rio de Janeiro. 13 jun 1895. p. 6. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/706841/6 e http://memoria.bn.br/DocReader/749591/46. Acesso em: 10 jul. 2018.

segurança sobre aquilo que está descrevendo, seja sobre o ambiente, a personagem ou o psicológico. Sua descrição da senilidade, do desvario e da morte trazem ao leitor uma sensação de claustrofobia e incomodo, por vezes nojo e pena, do qual não é possível se desvencilhar:

> Malveiros olhou em roda, voltou-se para a cabeceira, curvou-se um pouco, estendeu o braço. A mão delle mergulhou na almofada; foi lá fundo, voltou contrahida e tremula, menos tremula do que contrahida. Não affirmo o que trouxe, porque já se não conhecia bem. Eram papeis, n'um masso; oleosos, encorpados e humidos. A alguns, mal se lhes distinguia um rosto de homem. Talvez nem fosse de homem. Numeros sei que tinham, diversos, pequenos e grandes. Lettras tambem; palavras até, em arabesco, em circulo, mais escuras n'um canto, mais claras n'outro (RABELO, 1895. p. 63).

"Obra Completa" foi publicado nas páginas da *Gazeta de Notícias* antes da impressão em livro.[8] O conto foi fracionado em três partes consecutivas e é o maior conto do livro. Nesse conto Rabelo retoma a temática do isolamento, da pobreza e da loucura, somando a elas o sabor da vingança. Uma história em que vemos um homem perdido procurando caminhos para sua salvação, mas que recebe com a liberdade ainda mais tristezas, luto, violência e sangue.

> Nevoas cahiam do alto, quando se lhe descerraram os olhos. Vinha a manhã nascendo, longe. O orvalho alagara-lhe a roupa. Tiritava de frio. Despiu o casaco humido; sacudiu-o com força, vestiu-o de novo. Tumultuavam-lhe idéas no cerebro. Sentou-se; fitava a estrada adiante. E a pouco e pouco, foi-se-lhe aquietando a cabeça. Lembrava-se devagar: - "Poz fogo á casa." Lembrava-se. "O cemiterio é p'ra lá..." Ergueu-se; sentia fraco, com fome, respirou, tirou o chapéo. E poz a caminho. "O cemiterio é p'ra lá..." (RABELO, 1895. p. 186 e 187).

Portanto, três formas de ver e sentir dores semelhantes, mas díspares na forma como havia alertado Rabelo e como afirmou Coimbra posteriormente. "Em 'Obra Completa', o conto de maior fôlego do volume, o clima é tenso, desenrolando-se a trama por uma forma um tanto elíptica que, se ora a obscurece, ora lhe dá uma dimensão poética (PACHECO, 1967, p. 156)". A leitura de Pacheco destaca na obra de Pedro Rabelo traços como a tragicidade e a desilusão que são marcas (nem sempre reconhecidas) da ficção naturalista.

[8] Obra completa foi publicada em três partes na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. 9, 10 e 11 set de 1895. p.1. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/12679, http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/12685 e http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/12691. Acesso em: 10 jul. 2018.

David Baguley (1990), crítico inglês contemporâneo, propõe uma concepção mais multifacetada e paradoxal do que seria o Naturalismo. Sua teoria ajuda a explorar outros modos de execução da estética que foram esquecidos pela historiografia tradicional. O crítico propõe que existem ao menos duas vertentes do naturalismo do século XIX: a trágica e a cômica ou desiludida. O naturalismo desiludido era associado a uma perspectiva crepuscular do moderno, ao fracasso e à incompletude, que pode ser identificado em alguns contos de *A alma alheia*.

"Mana Minduca" é o mais notadamente contemplado por esta nova leitura como um bom exemplo do naturalismo de desilusão, do enredo circular sugerido por Baguley. Possibilitando, não somente, um ponto de partida para a hipótese do naturalismo de Pedro Rabelo, mas também como de outros naturalismos em circulação no século XIX esquecidos pela historiografia tradicional.

Por outro lado, outros contos do volume parecem dialogar com outras tradições e convenções, não necessariamente afastadas do naturalismo (como o gótico), mas certamente complicadoras do estatuto de *A alma alheia* como livro naturalista.

Críticos contemporâneos importantes como José Verissimo reconheceram marcas naturalistas e a influência da literatura de Émile Zola nas páginas de Pedro Rabelo. Veríssimo afirma haver a presença de duas principais influências nos contos de Rabelo: o naturalismo zolista, próximo ao de Coelho Neto; um naturalismo temperado pela imitação da escrita de Machado de Assis, novamente remetendo a esta crítica frequente da cópia de estilo; mas com uma forma anedótica, ao contrário do teor psicológico de Machado que se caracterizariam como única originalidade em sua escrita (VERÍSSIMO, 1895. p. 251).

Para a aproximação com Coelho Neto e Émile Zola, Veríssimo propõe a leitura do conto "Cão" que, assim como "Jeromo" e "Obra Completa", traz uma ambientação de precariedade e isolamento; como o sertão. O conto "Cão" concorreu no primeiro concurso literário da *Gazeta de Notícias*.[9] Não ganhou, mas esse fato trouxe alguma visibilidade ao autor. Em "Cão!", o cenário é uma zona rural seca e triste, um quadro do sertão como *locus horribilis*, semelhante ao que aparece no romance naturalista de Rodolfo Teófilo (1863-1932) (FRANÇA & SENA, 2015). O conto de abertura da obra narra as

[9] *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. 21 mar 1894. p. 1. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/9615. Acesso em: 10 jul. 2018.

dificuldades e perigos que enfrentam aqueles que vivem isolados ou em áreas remotas, fora do meio urbano. Ou como comentado pelo autor, "Cão" é um conto com paisagens largas.

> A imagem do Senhor fitava-o do alto, serena e auréolada. O Rufino vibrou-lhe a foice, certeira e rapida. E eram novos golpes, doidos, repetidos golpes certeiros. Mas, porque a foice lhe escapasse, a um gesto mais violento, tomou do crucifixo pelos pés. Vibrava-o agora, ás tontas, contra as paredes, contra os moveis, contra os portaes. Tia Rosa, muito pallida, corêrra para arrancar-lhe a imagem. Mas Rufino galgára a porta. A chuva cahia em torrentes. Rutilos, rapidos relampagos cortavam o ar. E como uma cachoeira enorme, o vendaval descompassado bramia por todo o campo em redor.
> - Cão!
>
> O Rufino atirou-se, estrada a fóra. Tia Mariana ficára, de olhos vidrados, muito hirta, ao centro da cama de ferro. E Tinoco correra a pôr fóra a agua da talha, para não fazer mal (RABELO, 1895. p. 32 e 33).

A agonia e morte da tia Mariana são narrados com precisão e distanciamento clínicos. E esta trágica perda da mãe faz com que Rufino perca-se de si mesmo e ignore a sacralidade das imagens e da religião, apontando para o agnosticismo da geração naturalista.

Há o uso de expressões idiomáticas de pessoas humildes do interior, possivelmente iletradas, que lutam para se manterem vivas e lidam de sua própria forma com a presença frequente da morte. Neste caso, com raiva e heresias. A descrição da morte inevitável e incurável, que se converte em ira e mal dizeres. Um naturalismo realista e ácido sobre as cruezas do mundo. José Verissimo achava evidente "a influência do naturalismo zolista" nos contos de Pedro Rabelo. O crítico identificava nas narrativas "as brutalidades escusadas, as fáceis ousadias do naturalismo, quando este já vai em plena decadência, senão em completo desaparecimento" (VERISSIMO, 1895. p. 253).

Veríssimo cita "A Barricada", "Mana Minduca" e "Caso de Adultério" para a aproximação com Machado. "Caso de Adultério", conto inédito da obra, narra a história de Senhorinha, mulher com um nascimento tempestuoso e toda uma construção narrativa que direciona o leitor a pensar que ela irá em busca de independência. Entretanto, ela se contenta com uma vida pacata e burguesa ao lado do marido, até que a infidelidade dele e a declaração de amor inesperada que possibilitaria a infidelidade a tiram de sua centralidade. Desolada, ela decide se isolar no quarto e chorar.

> A principio, Duarte era um marido modelo; ia de casa para a alfandega – estava addido á alfandega – e sahia da alfandega para casa. Mas n'uma certa, frigida tarde não veiu; veiu á noite, ás 7 horas. Tinha ficado com o ministro; negocios urgentes, relatorio, o diabo! Era quarta-feira; no sabbado foi peior. Ficou toda

> a noite na rua. O ministro era incansavel, parecia de ferro. Que se lhe havia de fazer? D. Senhorinha chorou, mas não disse nada. Duarte viera ás 6 horas da manhã, com dia claro. E o relatorio continuou. O relatorio morava na rua do Hospicio. Tinha cabellos louros; pescoço comprido, emergindo de rendas largas e caras. (...) tres dias mais tarde elle e o ministro começavam a trabalhar juntos, pela noite adiante. O paiz ia ver o que era um relatorio de fazenda! (RABELO, 1895. p. 78 e 79).

Temos na obra de Rabelo uma protagonista que se contenta com o mediano, que sofre e se frustra. Para o crítico, ao focar nos processos e técnicas de escrita de Machado de Assis, Pedro Rabelo conduz narrativas que parodiam as maneiras de Machado, não se tratando, portanto, de uma imitação, e sim de uma anedota.

Outra proposta de leitura para o mesmo conto, e para a escrita de Pedro Rabelo, pode ser encontrada em *"Humour": Ensaio de breviário nacional do humourismo* (1936) livro que reúne diversas produções de Afrânio Peixoto acerca do humourismo, entre elas a conferência: Aspectos do Humour na literatura Nacional de 1914. Nela Afrânio afirma que vislumbra em Pedro Rabelo e sua *A alma alheia* a presença do *humour* brasileiro e "Caso de Adultério" seria um excelente exemplo para comprovar tal afirmativa. Pois, durante a leitura do conto "começam as conjeturas, sim e não, num estilo indeciso, muito de Machado. (...) trôpego, hesitante, avançando para recuar, mas com tenções dobradas, como boa página do mestre em *Brás Cubas* ou *Quincas Borba*, de que é intencionalmente o arremêdo: o *humourismo* do *humour* (PEIXOTO, 1936. p. 150 e 151)".

Para Afrânio, Machado de Assis foi um dos raros exemplos de *humour* nacional, pois ele tem "inteligência sutilíssima e sensibilidade á flor da pele" que gera a atitude de malícia dolorosa, com que a gente se defende ou se ilude, rindo da miséria alheia, vista e sentida através da própria" (PEIXOTO, 1936. p. 153 e 155). Posto que para que haja humour se faz necessário haver inteligência e sensibilidade, características observadas nas obras de ambos:

> A ironia, planta rara, não viça em mato bravo; o humour exige estufa. A cultura vai, porém, modificando a alma brasileira num aprendizado e emulação de exemplo, de onde, raro em raro, um fogo fátuo de humour, ou relâmpago de ironia, que rompem de entre trovões da nossa ênfase, na pancadaria da nossa descompostura. O humour é ainda aqui exótico. (...) Temos por isso alguns exemplos em nossa literatura: irrupções esporádicas, sem seguimento (PEIXOTO, 1936. p.23).

De natureza científica, o *humour* desce ao real e a desnuda pela minúcia descritiva. Demonstra um riso sentimental, pessoal, aquele que ri de si mesmo, que ri e chora ao

mesmo tempo. É antagônico por transmontar o intelectual/racional e sentir o contraste violento de impressões e sensações resultantes deste ato. É uma cópia malfeita de um estado de felicidade, busca acentuar a felicidade para disfarçar a tristeza, "um arremedo infeliz do sentimento". É a busca pelo terreno, pelo olhar para baixo, estar colado ao chão e a dura realidade. "O Humour é cosmopolita. (...) Portanto, nem moderno nem antigo, de todos os tempos; nem Inglês ou Alemão, senão cosmopolita: universal, humano. Naturalmente cada terra, cada povo, cada homem, com o seu 'humour'" (PEIXOTO, 1936. p. 15 e 17). Para Peixoto, Pedro Rabelo inaugurou gênero no Brasil ao fazer caricatura do "humour", de fazer um "humourismo do humour", tornando a associar a escrita destes autores, porém, de forma elogiosa pelas ousadias e originalidades que Rabelo conquista com seu feito.

Tantas descrições sobre as características das narrativas de Rabelo em *A alma alheia* confirmam aquilo que o autor denominou como "uma disparidade de estilos" e podem sugerir uma experimentação de formas literárias diversas vigentes no final do século XIX, com as quais ele teve contato por intermédio de companheiros de pena. Uma das possíveis interpretações sobre sua obra é de que esta poderia ser lida como naturalista. Não o Naturalismo proposto pela crítica literária tradicional, mas um, ou vários, que pode, ou não, atender as expectativas de cada um dos críticos citados. Ou até mesmo, a todos eles. Tal problemática ainda está em debate e outros trabalhos serão desenvolvidos a fim de esclarecer mais essa proposta de leitura.

Referências

BAGULEY, David. *Naturalist fiction: the entropic vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. *O gótico-naturalismo em Rodolfo Teófilo.* Soletras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n. 30, 2015, p. 23-38.

MACHADO, Ubiratan. *Pedro Rabelo: cadeira 30, ocupante 1*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

MENDES, Leonardo; DIAS, Riane. *Pedro Rabelo, escritor naturalista.* Revista SOLETRAS, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n. 34, jul. 2017, p. 285-311.

MENDES, Leonardo. *As qualidades da incorreção: o romance naturalista no Brasil*. In: MELLO, Celina Maria Moreira; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira (Orgs.). Crítica e movimentos estéticos: configurações narrativas do campo literário. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.137-165.

OLIVEIRA, Diogo de Castro. *Onosarquistas e patafísicos: a boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PACHECO, João. *A literatura brasileira: o realismo.* São Paulo: Cultrix, 1967.

PEIXOTO, Afrânio. "Humour": Ensaio de breviário nacional do *humourismo*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

PEREIRA, Leonardo Affonso. *Literatura e história social: a geração boêmia no Rio de Janeiro do fim do Império*. História Social, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 29-64, 1994.

RABELO, Pedro. *A alma alheia.* Rio de Janeiro: Casa Mont'Alverne, 1895.

BASTOS TIGRE, Manoel. *Reminiscências; a alegre roda da Colombo e algumas tempo de antigamente.* Brasília, Thesaurus, 1992.

VERISSIMO, José. *A alma alheia, contos por Pedro Rabelo.* In: Revista Brasileira, Rio de Janeiro, tomo IV, out.-dez. 1895, p. 250-253. Disponível em <http://memoria.bn.br/>.

Periódicos:

A Cigarra: Hebdomadario. Rio de Janeiro: [s.n], 1895.

A Notícia. Rio de Janeiro: [s.n], 1894-1916.

A Semana: Volume I. Rio de Janeiro: [s.n], 1885-1895.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: [s.n], 1875-1956.

O Album: Publica-se todas as semanas em dias indeterminados. Rio de Janeiro: [s.n], 1893-1894.

O Paiz. Rio de Janeiro: [s.n], 1884-1934.

Revista Brasileira. Rio de Janeiro: [s.n.], 1861-1979.

Sites:

http://www.academia.org.br

http://memoria.bn.br/

GEORGE MOORE E A CONTROVÉRSIA NATURALISTA NO FIM DA ERA VITORIANA

Thaís Marques Soranzo (UNICAMP)[1]

Resumo: Em um momento no qual a crítica inglesa se revoltava com o naturalismo de Émile Zola e com a possibilidade de seus romances serem lidos pelo grande público, George Moore (1852-1933) identificava no autor francês uma oportunidade de romper com a moral vitoriana e de pensar outros caminhos para a ficção inglesa. Por ser um dos principais promotores de Zola na Inglaterra, pretende-se aqui investigar o papel de Moore na controvérsia naturalista que se estabeleceu no fim da Era Vitoriana e sua contribuição para o debate da época em torno da representação do objeto literário.
Palavras-chave: George Moore; Controvérsia Naturalista; Era Vitoriana; Émile Zola.

Antes mesmo de serem traduzidos para o inglês, os romances de Zola circulavam pela Inglaterra no original, e o escritor francês já era então atacado por muitos críticos da época. Em ocasião da publicação de *L'Assommoir* no *La République de Lettres*, em 1877, Charles Swinburne, indignado com certas descrições do romance, alegou que o jornal deveria, assim como nas páginas policiais, advertir o leitor de que certos detalhes eram "muito revoltantes para serem publicados" (1877, p. 768). Colaborador do *La République de Lettres*, Swinburne se recusa a contribuir com o jornal enquanto os capítulos de *L'Assommoir* estivessem sendo publicados e opta por não citar trechos do romance em sua resenha, pois isso seria "moralmente impossível" (Ibidem).

O tom ofensivo de Swinburne caracterizou as críticas da década seguinte. Em uma resenha para a *Fortnightly Review* em abril de 1882, Andrew Lang, ao reconhecer que o puritanismo vitoriano impedia uma análise mais ponderada de Zola e do naturalismo, propõe fazer pela primeira vez um estudo crítico dos trabalhos do autor francês (p.439). No entanto, apesar de admitir ser possível encontrar "poesia" e "senso de beleza" em Zola, Lang não foge à regra de interpretar os romances zolianos a partir de um ponto de vista moral. Indignado com a preferência de Zola por temas degradantes, o crítico recrimina quase todos os romances do escritor e os compara a reportagens de Correspondentes Especiais sobre "coisas e pessoas que não deveriam ser descritas" (p.452). Sobre a série dos Rougon-Macquart, questiona-se por qual razão uma família como essa foi escolhida para ser retratada. Não haveria, por certo, "lares em que a honra,

[1] Mestranda em Teoria e História Literária pela Unicamp, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo-FAPESP (processo nº 2018/13313-0), e bacharel em Estudos Literários pela mesma instituição. Contato: thais.soranzo@gmail.com.

a honestidade, a temperança, a cortesia e o amor pelo conhecimento fossem qualidades hereditárias?" (p.446). Para responder a essas perguntas, Lang levanta duas hipóteses:

> Podemos pressupor que o Sr. Zola e a maioria dos outros naturalistas franceses são incapazes, devido a um temperamento infeliz, de enxergar as coisas e as pessoas "de forma agradável e digna" e são impelidos a "se entregarem à corrupção humana". Ou podemos assumir que o Sr. Zola e seus pares gostam de escrever sobre temas escandalosos, porque o escândalo traz notoriedade e dinheiro. É um dilema bem desagradável.[2] (p.445)

Tal era o clima contra Zola quando o autor passou a ter seus romances traduzidos em 1884, por iniciativa do editor Henry Vizetelly. Ao todo, no intervalo de 1884 a 1889, a Vizetelly & Company publicou cerca de dezoito títulos de Zola, sendo a maior parte deles traduzida pelo filho do editor, Ernest Vizetelly. Na ocasião em que os romances de Zola passaram a ser vendidos a um preço barato e se tornaram acessíveis ao grande público, a polêmica em torno do escritor se acirrou e estava então estabelecida a controvérsia naturalista[3] (DECKER, 1934), momento em que a crítica inglesa se revoltou com a predileção de autores franceses – Zola, em especial – por temas que retratassem o baixo e o degradante e que acentuassem a franqueza sexual.

A oposição da crítica inglesa ao naturalismo francês pode ser averiguada no ensaio de William Lilly para a *Fortnightly Review*, em agosto de 1885, intitulado "The New Naturalism". Ao fazer uma comparação entre o "antigo naturalismo" ["old naturalism"] e o "novo naturalismo" ["new naturalism"], Lilly identifica que ambos recorrem à natureza, mas se apropriam dela de formas distintas. Enquanto o primeiro, datado desde a Antiguidade até meados do século XVIII, interpretava a natureza como um véu e buscava, para além da realidade visível, um sentido espiritual, o segundo, com o objetivo de ser científico, somente valoriza na natureza aquilo que pode passar pelo processo de análise, de dissecação e de vivissecção (p.244). A partir dessa diferença, o crítico classifica o antigo naturalismo como idealista e religioso e o novo naturalismo como materialista e ateu. Ao deixar evidente sua preferência pela antiga escola, Lilly critica o fato de o novo naturalismo ter apenas como objeto de estudo a *bête humaine* e condena categoricamente os pressupostos de Zola: "Não resta dúvida [...] de que aquilo que o Sr.

[2] Salvo quando indicado nas Referências, todos os trechos aqui citados foram por mim traduzidos.
[3] Alguns críticos também se referem a esse momento como "controvérsia inglesa", cf. FRIERSON, 1928. No entanto, optou-se por adotar aqui o termo "controvérsia naturalista", cunhado por Clarence Decker (1934).

Zola chama de Evolução Naturalista não passa da extinção de tudo o que confere glória e honra à vida" (p.252).

Embora reprove o método científico e, por extensão, o método de Zola, considerados por ele como vazios e ineficazes, o autor aponta uma diferença decisiva entre o cientista e o romancista. Na concepção de Lilly, o cientista lida apenas com a matéria e com os fatos, portanto não entra no terreno da ética, como faz o romancista:

> Os grandes princípios éticos da discrição, da vergonha, do respeito, os quais têm infinitas utilidades na vida civilizada, prescrevem limites tanto à imaginação como às ações. Há certas inclinações que podem ser tão abomináveis quanto a pior das atitudes – inclinações à loucura, ao suicídio, à depravação. Não falar sobre elas é uma forma de suprimi-las. E isso é um dever sagrado (p.254).

Observa-se então como o crítico preza na ficção o uso do decoro, o qual se impõe como um dever moral do escritor. Segundo Lilly, ainda que os personagens de uma trama sejam maus, o tom adotado para descrevê-los precisa ser "extremamente ético" (Ibidem). Por não seguirem esse preceito, os naturalistas franceses fatalmente não seriam estimados pelo crítico. O único romance de Zola comentado no ensaio, *Nana*, foi reprochado por não conter nenhum vestígio do *beau idéal*. Na avaliação de Lilly, prevalecem no romance somente "o materialismo vazio e cru, o trivial, o sujo, a base da vida animal [...]" (p.256).

É curioso constatar que no mesmo mês em que era publicado o texto de William Lilly, a editora de Vizetelly lançava um panfleto intitulado "Literature at Nurse, or Circulating Morals", do escritor George Moore. Embora o alvo de Moore fosse a censura exercida pelos livreiros da época, em especial Charles Mudie, o qual detinha o monopólio do comércio de livros, ele critica justamente a necessidade do decoro na ficção. Escrita para se adequar ao crivo dos livreiros, a literatura inglesa então vigente se resumia, nos termos de Moore, a "confusões românticas", "fugas excepcionais" e "curas miraculosas" (1976, p.20). Esse tipo de ficção estava atrelado ao público-alvo dos livreiros: as mocinhas leitoras. Ainda solteiras e sem conhecer a realidade da vida, elas precisavam ser preservadas na sua ingenuidade. Conforme atesta Barbara Leckie (2009), esperava-se que os romancistas tivessem em mente os interesses, as limitações e a vulnerabilidade desse grupo de leitoras (p.449). Por essa razão, o romance deveria ser apropriado ao ambiente virtuoso da sala de estudos, onde a "Maiden's Prayer" era tocada no piano e as paredes eram decoradas com pinturas em aquarela de rodas d'água e castelos galeses (MOORE, 1976, p.20).

Revoltado com a obrigação de atender a esse público, Moore declara que é impossível para o romancista unir o que é irreconciliável – "arte e mocinhas" (p.21). É evidente que esse artigo gerou muita polêmica entre as feministas da época, pois reproduzia o estereótipo de leitora incapaz de ter um senso crítico e de articular suas próprias ideias. No entanto, o texto foi importante por apresentar o naturalismo como alternativa ao modelo de ficção imposto pelos livreiros. Para o autor, "o romance de observação e de análise não existe mais entre nós. Por quê? Porque o livreiro não se sente seguro em divulgar o estudo da vida e dos costumes [...]" (p.20). Do ponto de vista de Moore, o romance que mostra apenas o lado agradável da vida e que mantém o decoro no tratamento de suas personagens, conforme defendido respectivamente por Andrew Lang e William Lilly, é mais prejudicial às mocinhas do que o romance naturalista:

> A análise minuciosa de uma paixão não desperta qualquer interesse na jovem. Se for seduzida pela influência de um romance, é devido a uma história romântica, cuja ação extrapola os limites de sua experiência. [...] [Esse tipo de ficção] ensina a leitora a olhar para um ideal falso e lhe dá [...] uma ideia errada e superficial do valor da vida e do amor (p.22).

Logo, Moore tornou-se nesse momento um entusiasta do naturalismo e foi o principal divulgador de Zola na Inglaterra. Na temporada que passou em Paris durante a juventude, ficou deslumbrado com o novo método literário proposto pelo autor francês. Na fase em que buscava seu caminho como artista, o naturalismo apresenta-se como uma alternativa viável. Assim, ao retornar a Londres na década de 1880, Moore está determinado a promover Zola em território inglês e, com isso, abrir espaço para a sua própria carreira como romancista, cujo marco inicial se deu com a publicação de *A Modern Lover* (1883) e *A Mummer's Wife* (1885), este último considerado pela crítica como a tentativa do autor de inserir o naturalismo na ficção inglesa (FRAZIER, 2011).

Após ter seu primeiro romance, *A Modern Lover*, censurado pelos livreiros, Moore decide buscar um editor que concordasse em publicar *A Mummer's Wife* a um preço barato e sem a intervenção dos livreiros. Nesse meio tempo, também procurava um editor que aceitasse o desafio de publicar os romances de Zola traduzidos. Quando foi apresentado a George Moore, Henry Vizetelly logo se interessou pela proposta, pois sua editora já continha no catálogo alguns autores franceses.

Foi então que Moore, além de ter seu romance publicado pela editora de Vizetelly, também contribuiu com prefácios às traduções de Zola. Em novembro de 1885, escreveu o prefácio à tradução inglesa de *La Curée* , no qual não poupou elogios ao romance. Além

de considerá-lo como um dos melhores trabalhos de Zola, defendeu que, ao término da leitura, "a impressão deixada é a de uma beleza artística intensa" (MOORE, 1885b). Antes, porém, em fevereiro do mesmo ano, já havia declarado sua admiração pelo autor francês no prefácio à tradução de *Pot-Bouille*. No texto, Moore distingue Zola dos seus contemporâneos como "o mais grandioso, o maior e o mais nobre" e não hesita em designá-lo como "o Homero da modernidade" (MOORE, 1885a). Além dos elogios a Zola, o autor também faz uso do prefácio para condenar os ataques de imoralidade que pesavam sobre o escritor francês:

> Houve uma época, e deve ter sido uma época muito boa, em que um livro era julgado pelos seus méritos literários; mas nesses últimos anos uma nova escola de críticos está na moda. Na verdade, eles usam um critério bastante objetivo. "Você daria ou não esse livro para a sua irmã de dezesseis anos ler?" Se hesitar, você está perdido; porque aí o assunto é encerrado com um sorriso e você é derrotado no tribunal. Seria inútil lembrar que existem outras pessoas no mundo além de sua irmã de dezesseis primaveras. [...] Assim, a grande batalha dos nossos dias não é a oposição entre o realismo e o romantismo, mas sim a luta pela liberdade de expressão (Ibidem).

Por esse trecho, é possível averiguar argumentos que seriam em seguida retomados em "Literature at Nurse". A necessidade de agradar à jovem leitora já é aqui criticada. No entanto, além de condenar aqueles que julgam o trabalho de Zola pelo viés da moralidade, Moore também antecipa sua defesa da estética naturalista, conforme se pode notar na seguinte passagem:

> O horror e a melancolia não são por acaso intensificados pelo fato de o pensamento ter nascido do estudo do cientista e não do palácio nas nuvens do sonhador? Que poeta já concebeu uma ideia tão vasta! [...] **o odor pungente da vida** que [o romance] exala, bem como a sátira abrasadora da classe-média serão apreciados por todos aqueles que preferem as **brutalidades fortificantes da verdade** às amenas platitudes da mentira (Ibidem, grifos meus).

Observa-se aqui como Moore vai na contramão da opinião dos críticos da época. Enquanto Swinburne, Lang e Lilly defendiam um romance ético que visasse o retrato do belo e de atitudes moralmente aceitáveis, o autor se posiciona a favor das "brutalidades fortificantes da verdade". Se adjetivos como "abominável", "sujo" e "obsceno" eram frequentemente utilizados pelos moralistas para censurar o trabalho de Zola, Moore reconhece esses "odores pungentes da vida" como a qualidade máxima da literatura do escritor francês. No ano seguinte, seu posicionamento a favor do naturalismo será

reforçado no prefácio à sexta edição de *A Mummer's Wife*[4]. Ao comemorar a derrota dos livreiros por conta do sucesso de seu livro, o autor defende o "falar abertamente" na ficção e aconselha seus contemporâneos a adotarem a "franqueza do enunciado" em detrimento do "sugestivo" (1886, s/página).

Não obstante, os moralistas não eram os únicos a se incomodar com o método naturalista. Havia igualmente escritores ingleses que discordavam do trabalho de Zola, não pelo seu caráter moral, mas sim pelo seu projeto estético. Dentre esse grupo de autores, pode-se destacar Robert Louis Stevenson. Em um texto de 1883 para a *Magazine of Art*, Stevenson reconhece a força de Zola, mas critica a prática do escritor em fazer descrições muito detalhadas. Segundo o autor, com a finalidade de atrair o gosto popular, elas referem-se frequentemente à "podridão" ["rancid"] e acabam, por vezes, tornando-se um recurso fácil do romancista: "Isso instiga o moralista; mas o que interessa particularmente ao artista é a tendência desse uso excessivo de detalhes, quando tomado como princípio, em virar uma mera *feux-de-joie* de um truque literário".[5]

Percebe-se que Stevenson alerta que esse procedimento de Zola pode provocar o moralista, mas sua preocupação aqui é apenas do ponto de vista estético. Em seu texto, termos como "técnica", "estilo" e "execução" podem ser encontrados com facilidade. Para ele, a arte é um processo de seleção, logo o dever do artista é "suprimir muita coisa e omitir ainda mais" (Ibidem). Em um primeiro momento, a máxima de Stevenson pode até se parecer com o argumento de William Lilly de que o dever do artista é manter o decoro. No entanto, longe de submeter a arte ao escrutínio da moral, Stevenson defende a técnica de seleção somente como uma forma de harmonia artística. É preciso escolher os elementos apropriados para que o leitor não se aborreça com informações em excesso.

Afora Stevenson, não se pode deixar de mencionar Oscar Wilde, talvez o principal representante dos estetas e reconhecido pela máxima de que "a arte é um véu, não um espelho". Apesar de condenar os ataques de imoralidade contra Zola, Wilde classificou os romances do escritor francês como "documentos humanos enfadonhos", cujos personagens são "absolutamente sem interesse" (1995, p.1072-1075). Em um de seus ensaios mais conhecidos, "The Decay of Lying", publicado originalmente na *The*

[4] Agradeço à Profa. Dra. Barbara Leckie, da Carleton University, por gentilmente ter me disponibilizado o prefácio.
[5] Disponível em: <https://bit.ly/30h1BVE >. Acesso em 24 jun. 2019.

Nineteenth Century em 1889, temos um retrato bastante caricato do escritor naturalista fazendo pesquisas na Biblioteca Nacional ou no Museu Britânico, na tentativa de retratar a realidade da forma mais fiel possível:

> Pode ser encontrado na Biblioteca Nacional ou no Museu Britânico, buscando com descaramento o seu assunto. Nem sequer tem a coragem das ideias alheias, mas insiste em ir diretamente à vida para tudo e, afinal, entre as enciclopédias e sua experiência pessoal, fracassa miseravelmente, depois de esboçar tipos copiados do seu círculo familiar ou da lavadeira semanal e de adquirir um lote importante de informações úteis das quais não pode nunca libertar-se por completo [...] (Ibidem).

A maior objeção de Wilde à estética naturalista é a sua apropriação da realidade cotidiana. Se os princípios fundamentais da arte são a imaginação e a beleza, a recorrência aos fatos comuns empobrece o verdadeiro ideal artístico. Em vez de buscar a verdade, o artista deve sobretudo tentar alcançar o belo: "A Arte toma a vida entre seus materiais toscos, cria-a de novo e torna a modelá-la em novas formas e com uma absoluta indiferença pelos fatos, inventa, imagina, sonha e conserva entre ela e a realidade a intransponível barreira do belo estilo [...]" (p.1078). Não obstante, vale aqui ressaltar que o belo almejado por Wilde é bem diferente daquele defendido por William Lilly. Este, ao criticar o romance *Nana* pela falta do *beau idéal*, baseia seu argumento sobretudo em critérios morais. O autor irlandês, ao contrário, defende a busca da beleza apenas como um ideal artístico, o qual deve ser desvinculado de qualquer princípio ético.

Nesse meio tempo, George Moore igualmente passou a apresentar objeções à estética naturalista. Já no final da década de 1880, ao publicar *Confessions of a Young Man* (1888), polêmica autobiografia em que relata as experiências da época de juventude em Paris, o autor não hesita em recriminar o método de Zola:

> O que reprovo em Zola é sua falta de estilo [...]. Ele busca a imortalidade na descrição exata da loja de um comerciante de tecidos; se a imortalidade for concedida ao estabelecimento, ela deve ser atribuída ao comerciante, que o fundou, e não ao romancista, que o descreveu (2007, p.64).

Pode parecer estranho que em tão pouco tempo um escritor mude radicalmente de ideia. Antes um dos principais entusiastas do naturalismo e ídolo de Zola, Moore passa a adotar um ponto de vista muito mais crítico em relação aos trabalhos do autor francês. No entanto, o naturalismo não deixou de ser uma fase importante da sua formação como escritor e um caminho possível que ele encontrou para combater a moral vitoriana. Não por acaso, no mesmo ano em que divulga essas críticas a Zola, Moore se posiciona a favor

do editor Henry Vizetelly, então levado a julgamento em 1888 sob acusação da NVA (National Vigilance Association) de tráfico de literatura pornográfica.

Considerados os livros mais imorais já publicados até então, as traduções dos romances *Nana*, *Pot-Bouille* e *La Terre* foram a causa do primeiro julgamento do editor, ocorrido em outubro de 1888. Como prova de acusação, foram lidos no tribunal trechos da tradução de *La Terre*, o que foi suficiente para que o júri considerasse Vizetelly culpado e impusesse uma multa de £100 para o editor. Com sérios prejuízos financeiros, Vizetelly continua a publicar outras traduções de Zola, pois, no seu entendimento, ele estava proibido de vender somente os três romances que haviam sido censurados. Em maio de 1889, o editor comparece novamente ao tribunal, acusado de não cumprir a sentença do julgamento anterior. Declarado culpado mais uma vez, além de ter que pagar uma multa de £200, Vizetelly foi condenado a três meses de prisão com trabalhos forçados.

Com o episódio do julgamento, a controvérsia naturalista atingiu seu ápice. Em meio a acusações contra Henry Vizetelly, a crítica inglesa continuou a hostilizar Zola e o editor. Emily Crawford, por exemplo, alegou na *Fortnightly Review* em janeiro de 1889 que, para os jovens interessados em Zola, os livros do autor francês não passavam de "uma fonte contagiosa de uma doença purulenta". Ainda segundo a autora, "como podemos esperar que os jovens escapem de ter a juventude arruinada se aquela proteção bela e natural, um sentimento que faz as bochechas corarem, é anulada por uma literatura que é purulenta de forma gratuita?" (apud FRIERSON, 1928, p.538).

Mesmo que nessa época já tivesse declarado suas primeiras decepções com o naturalismo, George Moore não hesitou em sair em defesa do editor e do escritor francês. Além de classificar o júri como "animais da classe baixa" e interpretar o episódio como um dos mais vergonhosos da história da literatura inglesa (FRAZIER, 2000, p. 465), Moore contribuiu com um abaixo-assinado para que a situação de Vizetelly fosse revertida. Criado pelo filho do editor, o documento foi levado ao Ministério do Interior e contou com a assinatura de várias personalidades literárias, dentre elas, Edmund Gosse, Walter Beasant e Thomas Hardy. Apesar da tentativa ter sido bem-sucedida, o editor, já com a saúde debilitada, morreu pouco tempo depois, em 1894, e a editora não mais funcionou.

Após o julgamento de Vizetelly, a controvérsia naturalista esmoreceu. Em uma visita a Londres em 1893, Zola foi recebido com louvor e não parecia ser o mesmo autor que até pouco tempo atrás tinha sido massacrado pela imprensa inglesa. Ao longo da década de 1890, os críticos deixaram de ser tão hostis com o naturalismo, e essa estética passou a ser incorporada na tradição literária inglesa. Além de romances naturalistas continuarem sendo traduzidos, narrativas realistas eram publicadas com frequência na imprensa. Segundo William Frierson, havia então um público preparado para esse novo início de era, em que a sociedade contemporânea era submetida a um exame minucioso na literatura (1928, p.545).

Ao fim da controvérsia, George Moore, após as primeiras críticas publicadas em *Confessions*, continua a encarar o naturalismo com certa ressalva. Em uma resenha para a *Fortnightly Review* em agosto de 1892 a respeito de *La Débâcle*, ele identifica problemas de verossimilhança no romance de Zola. Ao querer reproduzir fatos históricos com precisão, o autor, além de pecar no excesso de descrições, introduz elementos que, para Moore, não garantem o caráter histórico do romance e prejudicam a composição ficcional. Por exemplo, o romance contém uma série de descrições sobre comer e beber, mas, do ponto de vista de Moore, "a mera presença do estômago na história não fará com que a história se torne ficção" (p.206).

As críticas a Zola reaparecem no ensaio de 1894, intitulado "My Impressions of Zola". Publicado originalmente na *The English Illustrated Magazine*, o texto traz um balanço da relação conturbada de Moore com o autor francês. Se antes Zola era um ídolo para um jovem escritor ainda em formação, posteriormente o discípulo criticará o mestre por ser ambicioso e por escrever em um ritmo frenético, o que fatalmente prejudicava a composição dos romances (1913, p.82). Moore ainda afirma que os romances de Zola, para agradar ao público mediano, apresentam "uma semelhança impressionante com os jornais populares" (p.79).

Em um primeiro momento, essas reprovações parecem indicar uma ruptura total com Zola e com o naturalismo. No entanto, em ambos os textos aqui mencionados, Moore não deixa de demonstrar uma certa admiração pelo romancista. Em "La Débâcle", antes de apontar as falhas do romance, ele esclarece: "Com certeza a concepção [do romance] é genial; sempre há um toque de genialidade na concepção do Sr. Zola" (1892, p.205). Em "My Impressions of Zola", além de confessar que as lembranças das conversas com

Zola o deixavam profundamente abalado, Moore não hesita em qualificar a imaginação do autor francês como "poderosa" e "fecunda" e como "uma das mais extraordinárias que já ganhou expressão na literatura" (p.77).

Portanto, ainda que Moore tenha se distanciado do naturalismo e tratado os romances de Zola de forma mais cautelosa, ele deixa evidente a sua dívida com o escritor. O deslumbramento inicial pode ter passado, mas o respeito por Zola prevalece. De todo modo, em nenhum momento Moore critica os romances do autor francês com base em critérios morais, mas sempre a partir de um ponto de vista estético. Por isso a sua contribuição no debate da controvérsia naturalista. Apesar de ser um autor não muito conhecido no Brasil, Moore foi uma figura importante no cenário cultural do fim da Era Vitoriana. Em um momento em que moralistas acerbados viam em Zola uma ameaça ao decoro e à moral, ele encontrou no autor francês a possibilidade de romper as barreiras da censura e, assim, ampliar o escopo da ficção inglesa. Com isso, ao promover os romances de Zola na Inglaterra e defender inicialmente os pressupostos naturalistas, Moore também colaborava com a discussão em torno da representação do objeto literário, sugerindo não apenas novos temas, mas também outras formas de tratamento desse objeto. Se os escritores da época, embora partidários da liberdade de expressão, divergiam quanto ao método artístico ideal, o argumento de que o romance deveria retratar "os odores pungentes da vida" e privilegiar o "falar abertamente" sem dúvida trouxe questionamentos para o fazer literário do fim da Era Vitoriana.

Referências

DECKER, Clarence. Zola's Literary Reputation in England. *Modern Language Association*, v. 49, n.4, 1934, p.1140-1153.

FRAZIER, Adrian. *George Moore (1852-1933)*. New Haven: Yale University Press, 2000.

_____. Preface. In: MOORE, George. *A Mummer's Wife*. Brighton: Victorian Secrets, 2011.

FRIERSON, William. The English Controversy over Realism in Fiction 1885-1895. *Modern Language Association*, v.43, n.2, 1928, p.533-550.

LANG, Andrew. Emile Zola. *Fortnightly Review*, XXXVII, p.439-452, abr. 1882.

LECKIE, Barbara. "A Preface is written to the public": Print Censorship, Novel Prefaces, and the Construction of a New Reading Public in Late-Victorian England. *Victorian Literature and Culture*, v.37, n.2, 2009, p. 447-462.

LILLY, William. The New Naturalism. *Fortnightly Review*, XLIV, p.240-256, ago. 1885.

MOORE, George. Literature at Nurse or Circulating Morals (1885). In: COUSTILLAS, Pierre (Ed.). *Literature at Nurse, or Circulating Morals: A Polemic on Victorian Censorship.* Sussex: The Harvester Press, 1976.

_____. Preface (*Pot-Bouille)*. 1885a. Disponível em: < https://bit.ly/2yiC45j>. Acesso em 16 jun. 2018.

_____. Preface (*La Curée)*. 1885b. Disponível em: <https://bit.ly/2loTbJD>. Acesso em 16 jun. 2018.

_____. Preface to the sixth edition. In: _____. *A Mummer's Wife*. Londres: Vizetelly & Co., 1886.

_____. *Confessions of a Young Man* (1888). Gloucester: Dodo Press, 2007.

_____. La Débâcle. *Fortnightly Review*, LVIII, p. 204-210, 01 ago. 1892.

_____. My Impressions of Zola (1894). In:_____. *Impressions and Opinions*. Londres: T. Werner Laurie, LTD, 1913.

STEVENSON, Robert. A Note on Realism. *Magazine of Art*, 1883. Disponível em: <https://bit.ly/30h1BVE >. Acesso em 24 jun. 2019.

SWINBURNE, Charles. Note on a Question of the Hour. *The Athenaeum*, n. 2590, p.768, 16 jun. 1877.

WILDE, Oscar. A Decadência da Mentira. In: _____. *Obras Completas*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MODOS DE LER, INTERAGIR E MEDIAR COM APLICATIVOS DE HISTÓRIAS PARA CRIANÇAS

Douglas Menegazzi (UFSC/UFPR)[1]

Resumo: No contexto da popularização de livros infantis digitais para *smartphones* e *tablets*, este estudo investiga os modos pelos quais se estabelecem a leitura, a interação e a mediação com aplicativos (*apps)* de histórias infantis. Para isso, foram realizadas análises multimodais de sessões de leitura com crianças entre 6 e 8 anos acompanhadas de mediadores, pai ou mãe, com 3 diferentes *apps*. A análise revela particularidades nos modos de interação entre leitores e mediadores com os aplicativos e revela resultados que podem contribuir com abordagens de leitura e mediação com livros digitais, como também evidenciam cenários oportunos para designers e produtores de literatura infantil para dispositivos de interação móvel.

Palavras-chave: Livro infantil digital; Análise Multimodal; *Story app; eBook* infantil.

Introdução

Nos últimos anos, os livros digitais se popularizaram e tornaram-se mais acessíveis às crianças, contudo a maioria deles é projetada com o objetivo comercial de entretenimento, para mantê-las ocupadas e, assim, a necessidade de participação de adultos tem sido cada vez mais anulada (FOLLMER et al., 2012; TIMPANY et al., 2014). Com o surgimento da interface *touchscreen* dos dispositivos de interação móvel (DIMs) ocorreram mudanças significativas no uso de mídias digitais por crianças, o que favoreceu aos livros infantis digitais a leitura compartilhada, onde mais de um usuário pode ler e interagir ao mesmo tempo com o dispositivo, diferentemente das primeiras versões para computadores *desktop* que permitiam apenas quem controlava o *mouse* a interação com a história (FIGUEIREDO et al*.,* 2014). Especialmente projetados para DIMs estão formatos mais modernos de livros digitais, dentre eles destacam-se os aplicativos (FREDERICO, 2016).

Mesmo que os aplicativos de histórias possam oferecer mais suporte que livros impressos para auxiliar a criança no desenvolvimento contínuo da leitura, não substituem a mediação e o envolvimento do adulto durante a atividade (SALMON, 2014). Isto, porque quando um leitor mais experiente participa da leitura de livros digitais, auxilia a criança a manter a atenção na história, evitando distração com recursos multimídias e

[1] Professor do curso de Design na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), doutorando no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (PPGDesign/UFPR). Contato: douglas.menegazzi@ufsc.br

interativos inoportunos (MORGAN, 2013). Além disso, a leitura mediada, inclusive com aplicativos, favorece ganhos de aprendizagem, como aquisição de vocabulário e compreensão de história, mais significativos às crianças do que quando leem sozinhas (HOMER et al., 2014).

Diferenças nas interações adulto-criança na leitura de *apps,* em relação ao livro impresso, implicam na necessidade de novas abordagens para mediar os esforços de criação de significados gerados por meio da multimídia (HOFFMAN, PACIGA, 2014). Isso se deve porque há ainda lacunas de abordagens de caráter multimodal, que contemplem o modo como as crianças leem na era digital (FREDERICO, 2016). Como apontam pesquisadores (TIMPANY et al., 2014), mais pesquisas precisam ser conduzidas para investigar como os livros digitais, especialmente *apps*, são usados na leitura mediada e como seus elementos interativos influenciam a mediação. Compreender melhor esta "capacidade de produzir discursos que se valem de diferentes modos de significação" pode proporcionar, dentre outros ganhos, maior qualidade na produção de obras literárias para crianças (MORAES, 2015, p. 241).

Aplicativos de Histórias para Crianças: Principais Características

Aplicativos de histórias são comumente confundidos com jogos digitais ou filmes animados, pois, como definem Al-Yaqout e Nikolajva (2015), localizam-se na fronteira, como textos híbridos com os quais é cada vez mais frequente que os novos leitores tenham seu primeiro contato com a literatura. Como explica Zając (2013), aplicativos de histórias não se tratam de uma sobreposição das mídias e tecnologias ao livro infantil impresso, são frutos da convergência de propriedades de todas as mídias anteriores combinadas para serem lidas em dispositivos compativelmente contemporâneos, que é o caso, nos dias de hoje, dos *smartphones* e *tablets*.

São características predominantes dos livros infantis digitais a *Multimodalidade*, a *Multimídia* e a *Interatividade* da narrativa, especialmente presentes e em níveis mais intensos em formatos mais modernos, como é o caso dos *apps* criados para usufruir dos avançados recursos tecnológicos dos dispositivos de interação móvel (MORGAN, 2013, SARGEANT, 2015, AL-YAQOUT, NIKOLAJEVA 2015). O detalhamento destas características e o modo como se relacionam entre si podem ser observados no diagrama a seguir (MENEGAZZI, 2018):

Figura 1: Detalhamento da multimídia por modos de sensoriais em aplicativos de histórias Infantis (MENEGAZZI, 2018).

Tendo em vista estas características, compreende-se que os diferentes modos de discursos e variedade de áreas interativas, *hotspots*, dos *apps* vêm alterado a experiência dos leitores de forma significativa (SARGEANT, 2015), o que requisita também abordagens de leitura e mediação mais compatíveis com estas publicações digitais.

Estado da Arte da Pesquisa

A partir de uma revisão da literatura científica (MENEGAZZI, 2018)[2], foi verificado um único estudo similar a esta pesquisa, realizado por Kucirkova et al. (2014), e que utilizou a análise multimodal para investigar como o *iPad* afeta os movimentos gestuais no compartilhamento de histórias entre pais e filhos. Para isso, os autores analisaram além dos gestos, a proxêmica, a direção do olhar e a linguagem da interação entre uma mãe e sua filha durante a leitura de um *app*. Concluem que o livro infantil lido em um *iPad* oportuniza interações semelhantes de livros impressos, já que permite interações conjuntas das leitoras no dispositivo enquanto também dá liberdade de gestos de mediação, o que proporciona uma mediação dinâmica e engajamento na interação das leitoras com a história. Contudo, a amostra de apenas uma dupla de leitores e de apenas um único *app* não possibilitaram considerações mais sólidas ao estudo. Constatam os próprios pesquisadores (KUCIRKOVA et al., 2014, p. 115), "dada a novidade do meio, estudos que evidenciam a natureza e o significado do uso dessas novas ferramentas estão

[2] Revisão Bibliográfica Sistemática que considerou o período de 2010 – ano de lançamento do dispositivo *tablet iPad* e surgimento dos primeiros aplicativos – até 2017.

apenas começando a surgir." Inclusive, salientam que muito poucos estudos têm investigados o envolvimento das crianças com livros digitais nas situações mais propensas do seu uso, nas suas casas

A Pesquisa Multimodal

A Multimodalidade é, segundo Flewitt (2012) um campo de investigações relativamente recente na Educação, tendo sido desenvolvida a partir da década de 70 com a teoria da semiótica social de Michael Halliday. "De acordo com a teoria de Halliday, o significado de qualquer enunciado depende de uma compreensão da variedade de enunciados possíveis em um determinado contexto social." Assim, o método Multimodal excede a linguagem verbal como objeto determinante de análise, senão exclusivo, como é tradicionalmente nas pesquisas do campo da Educação (FLEWITT, 2012, p. 296).

A teoria Multimodal entende que a comunicação é um fenômeno que se desenvolve por múltiplos sistemas de símbolos, num "conjunto multimodal" que inclui também a comunicação visual, os gestos e movimentos corporais, a proxêmica entre sujeitos, o arranjo espacial que ocupam, etc. e que agem na mediação de conhecimentos, identidades e práticas sociais (FLEWITT, 2012). Portanto, a análise de discurso multimodal permite a compreensão heurística dos modos comunicacionais que são "intrinsecamente entrelaçados, não são facilmente separáveis [...] frequentemente interdependentes" (NORRIS, 2004, p. 113). O que é ainda mais significativo no que se refere à aprendizagem infantil, já que as crianças descobrem e experienciam o mundo por diferentes modos, como gestos, desenhos, danças, brincadeiras, etc. (FLEWITT, 2012).

Especialmente nos últimos anos, as práticas comunicativas cotidianas têm sido transformadas e convergido para a mídia digital interativa e, assim, cada vez mais os atores sociais, com destaque as crianças, incorporam "novos" modos de comunicação aos seus discursos. No contexto da Educação Infantil, isso tem gerado modos muito mais complexos e plurais de aprendizagem, o que fez surgir termos como "letramento digital" e "multiletramento" para evidenciar a necessidade de novas práticas pedagógicas convergentes à tecnologia. Tanto quanto os textos digitais, como é o caso de aplicativos de histórias que exigem a interpretação de seus significados "por combinações complexas de imagens estáticas e em movimento, ícones, palavras, *layout* da tela, cores e sons", a Multimodalidade oferece uma nova estrutura para analisar e responder a um cenário comunicativo de convergências midiáticas (FLEWITT, 2012, p. 295).

Diversas abordagens Multimodais vêm sendo desenvolvidas na atualidade, principalmente utilizando vídeos para a análises detalhadas de um dado contexto social (FLEWITT, 2012). Dentre elas destacamos as contribuições de Norris (2004) e Flewitt (2012), que apresentam um *framework* sistematizado para a coleta e análise de dados multimodais, e o estudo supracitado de Kucirkova et al. (2014), como referência à investigação da leitura mediada com *apps*. Com base nisso, a seguir é descrita a aplicação do método de Análise Multimodal neste presente estudo, apresentando, primeiramente, as amostras de aplicativos e de leitores participantes.

Amostra de Aplicativos de História

Foram selecionados aplicativos de histórias infantis comerciais tendo como critérios: disponibilidade em língua portuguesa; compatíveis com a faixa etária das crianças; e que possuíssem variedade de recursos interativos entre si. A seleção de *apps* foi realizada a partir de listas de prêmios de literatura infantil, como o Prêmio Jabuti[3], e de acordo com o destaque de vendas na *App Store*, sendo selecionados (a) *Quanto Bumbum!* (2016) e (b) *Marina está do Contra* (2018), ambos da mesma editora brasileira, e (c) Macaco de Chapéu (2014), um aplicativo alemão.

Participantes e Procedimento

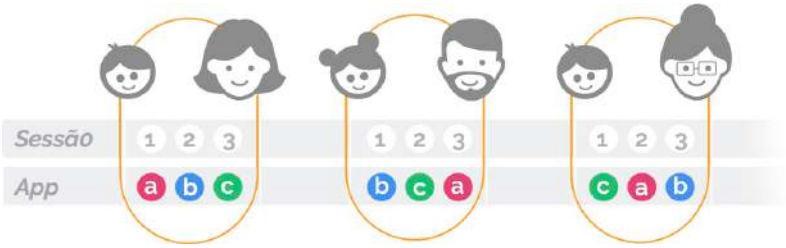
A amostra da pesquisa foi composta por seis duplas de leitura, crianças entre 6 e 8 anos acompanhada do pai ou da mãe. Essa faixa etária foi escolhida porque, de acordo com o Plano Nacional para a Alfabetização na Idade Certa (PNAIC, 2017), apesar das crianças já possuírem alguma independência, ainda necessitam de auxílio de mediadores para a leitura. Todos os participantes foram selecionados em uma escola pública portuguesa de ensino fundamental e a pesquisa, na forma de sessões de leitura, foi realizada na biblioteca da escola após as aulas, quando os pais buscavam os filhos. Duas das famílias eram de brasileiros residindo em Portugal. Foram coletadas autorizações dos pais por escrito para a realização das pesquisas e publicação de dados e imagens.

Cada dupla participou de 3 sessões de leitura, cada uma em um dia diferente e com um *app* diferente, totalizando 18 sessões. A ordem de leitura dos aplicativos para cada dupla foi alternada para nivelar a coleta de dados (fig. 2), tendo em vista que o estudo

[3] Revisão Bibliográfica Sistemática que considerou o período de 2010 – ano de lançamento do dispositivo *tablet iPad* e surgimento dos primeiros aplicativos – até 2017.

piloto revelou resistências dos leitores na primeira sessão da pesquisa: a timidez inicial da criança e a falta de familiaridade dos leitores e mediadores com o DIM.

Figura 2: Fluxograma das Sessões de Leitura. Elaborado pelo autor (2019).

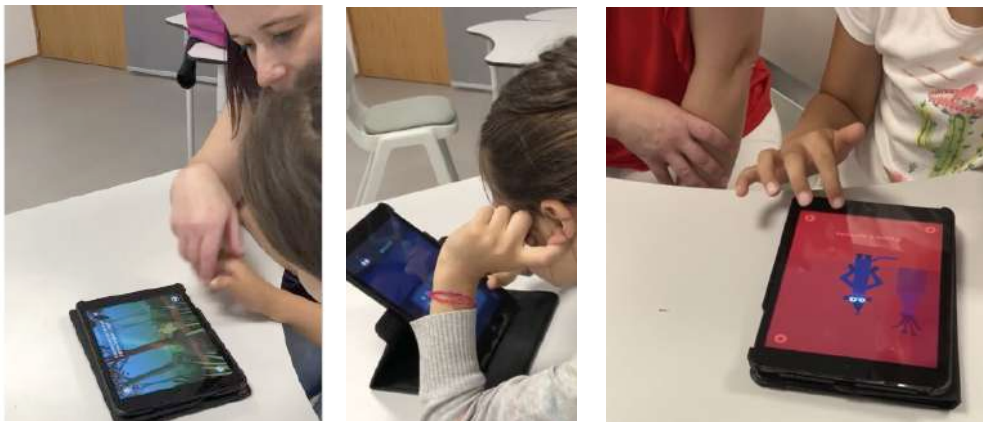


Coleta de dados

Na primeira sessão de leitura com cada dupla, foi aplicado um questionário com os pais para compreender os hábitos de leitura e a familiaridade com livros digitais e com dispositivos eletrônicos. Para as leituras, foi disponibilizado, a cada sessão, um dos aplicativos em um dispositivo *iPad* à criança e ao mediador, os quais foram instruídos a ler como costumam fazer em casa, sem qualquer intervenção do pesquisador (fig. 3).

Cada sessão de leitura durou aproximadamente 15 a 20 minutos. Visando a análise multimodal, além de notas de observação, foram também realizadas gravações de vídeo dos leitores interagindo com a tela do *tablet* e também frontalmente para capturar suas expressões faciais e a comunicação interpessoal.

Figura 3: Duplas de leitores com os 3 diferentes *apps*. Coletado pelo autor (2019).



***Framework* de Análise Multimodal**

A abordagem de análise Multimodal adotada (NORRIS, 2004, FLEWITT, 2012) considera que a ação a investigada, *microação,* é construída, a partir da *densidade multimodal* de *microações* por *complexidade*, na maneira equilibrada que ocorrem interligadas, e/ou pela *intensidade* com que algumas ações podem se destacar de outras.

No caso desta pesquisa, que avalia a *macroação* de leitura mediada com *apps*, a partir das notas de observação e da análise das gravações de vídeo foram considerados como grupos de *microações*: (a) a verbalização da leitura e diálogo entre a criança e o mediador; (b) a postura corporal e proxêmica; (c) o foco e a alternância do olhar de cada um destes atores e (d) suas expressões faciais; e (e) os os gestos de interação com o dispositivo e entre eles.

A partir do modelo de análise Multimodal de vídeo utilizada por Kucirkova et al. (2014) foram interpretados os 5 primeiros e os 5 últimos minutos de gravações das 18 sessões de leitura mediada (fig. 4 esquerda). Então, por meio protocolo proposto por Norris (2004) e Flewitt (2012), os dados foram sistematizados na *transcrição* das ações em um *framework.* No cabeçalho a identificação aos leitores, dados do livro, sessão de leitura, e, para esta pesquisa, a síntese do questionário de hábitos de leitura; na primeira coluna a identificação do ator que exerce a ação; as colunas seguintes com as *microações* organizadas por enunciados e descritas com objetividade e clareza indicando com verbos as ações realizadas (fig. 4 direita).

Figura 4: *Frame* de vídeo analisado (esquerda) com recorte do respectivo *framework* de análise multimodal (direita). Elaborado pelo autor (2019).

Dupla de leitores (Mãe + Filha 7 anos) 1 - Livro: Quanto Bumbum
Possuem Smartphone, tablet, computador e videogame.
A filha tem acesso a tablet e computador por até 2 horas diárias.
Costumam ler livros juntos entre uma e duas vezes por semana.
Nunca leu livros digitais com a filha.
Já tentou procurar livros digitais, mas teve muita dificuldade em encontrar.

	Atores	Postura do corpo	Olhar	Gestos	Fala
1	Mediador (Mãe)	Posiciona-se sentada como se abraçando a filha e segura o tablete com uma das mãos durante toda a leitura	Alternando entre a filha e o tablet	Com a outra mão a mãe indica a filha onde interagir no livro para começar a leitura	- Para ler deve ser aqui.
2	Filha	Posiciona-se sentada próxima à mãe e usa apenas uma mão para interagir com o tablete. Está muito tímida.	Concentra-se no tablet, mas também é guiado pela mão da mãe que faz indicações na interface	Mantém o dedo indicador perto do tablet, mas só começa a interagir por indicação da mãe	
3	Filha	Aproxima-se mais do tablet para iniciar a leitura	Fixamente para o tablet	Mantém a mão próxima do tablet, mas sem interação	Faz a leitura em voz alta da primeira página
4	Filha	_	Direciona-se para a pista gráfica de interação do livro (*hotspot* de vídeo) e em seguida para a mãe com olhar de dúvida	Toca na área animada (círculos) que estão sobre um personagem. Mas a proximidade desse hotspot com o botão "*home*" (*hotspot* navegação) faz com que voltem ao menu inicial do livro.	
5	Mãe	Idem 1	Direcionado para o tablet	Indica à filha a tocar no botão para recomeçar a leitura	
6	Filha	Idem 2	Segue a indicação do pai e em seguida direciona-se para o botão de avançar página	Toca no botão de avançar a página e, a partir de então, evita tocar em qualquer outra área do livro	Faz a leitura das páginas seguintes em voz alta sem dificuldade.

Este *framework*, apesar de classificar modos de comunicação que, na prática, são dificilmente indissociáveis e construídos pelos atores de maneira sobreposta, demonstrou ser uma ferramenta oportuna no que permite visualizar as ações simultaneamente e as organiza linearmente conforme realizadas pelo leitor e mediador. Mas, adverte Flewitt

(2012, p. 300) que analisar os significados entre os modos não é um processo simples de interpretação, já que são remodelados pelas interdependência e possibilidades de cada modo, por isso é preciso "deslocar os significados entre os modos", por um processo de *transdução*. Trata-se de um processo de identificação de sinais, muitas vezes sutis, que revelam os significados das ações realizadas (FLEWITT, 2012, p. 303).

Resultados

As respostas ao questionário de familiaridade com dispositivos eletrônicos revelaram que todos os pais que participaram da pesquisa possuíam *smartphones*, *tablets*, e computadores em e que geralmente os disponibilizam aos filhos, exceto *smartphones*. O dispositivo mais utilizado pelas crianças é o *tablet*, o qual é normalmente usado pelas crianças por até uma hora por dia. Quanto aos hábitos de leitura, do total de sei pais, apenas três deles leem diariamente com os filhos. Uma mãe lê livros uma vez por semana com o filho e as outras duas não têm esse hábito. Quando os pais foram perguntados se já haviam lido livros digitais com os filhos, apenas dois responderam que sim, já os outros quatro disseram que não sabiam onde encontrar *apps* de histórias e como usá-los. Mas, após ao fim da pesquisa todos os pais disseram ter gostado muito da experiência de leitura e que estavam interessados em conhecer outros aplicativos para ler com os filhos em casa.

Considerando as *microações* das leituras mediadas, foi identificado que a densidade multimodal ocorre com maior *complexidade* e entre ações de (a) verbalização, (c) direção do olhar e (e) gestos de interação dos leitores e mediadores para com os aplicativos e entre si, o que as destaca com *maior intensidade em um primeiro plano*. Em um *segundo plano*, mas ainda significativas, foram verificadas as *microações* (b) de postura do corporal e proxêmica dos atores e (d) suas expressões faciais. Isso se deve porque estas *microações* demonstraram menos variação e interdependência, já que geralmente os leitores permaneciam nos lugares e proxêmica inicialmente escolhidos e, por estarem lado a lado e direcionarem o olhar geralmente para o dispositivo, suas expressões faciais eram pouco percebidas entre si.

Por meio do processo de *transdução* foi possível compreender como alguns grupos de ações significativamente expressam padrões nos modos de interação, leitura e mediação com aplicativos de histórias, conforme descritos a seguir.

Foi verificado que a criança geralmente ocupa a *posição de "poder*" na leitura/interação com *apps*, devido a proximidade e a forma que se posiciona em relação

ao dispositivo de leitura, segurando-o ou mantendo-o a sua frente. Os pais, enquanto mediadores, optam ou são induzidos a ocupar o *papel de "ajudante*", mais distantes do dispositivo, mas sempre ao lado das crianças. Foi percebido que os pais que mantinham hábito de leitura regular com seus filhos posicionavam-se mais próximos deles e de maneira mais carinhosa, como se os abraçassem. O que indica que a regularidade da leitura, inclusive utilizando DIMs, fortalece relações de afetivas nas famílias.

Sobre as interações verbais entre pais e filhos, foi possível perceber que geralmente as próprias *crianças atribuem papéis de mediação aos pais*, por exemplo, pedindo o significado de palavras difíceis quando o *app* não forneceu um dicionário. Além disso, a presença dos mediadores foi principalmente importante para *orientar as crianças a não perderem o foco da leitura*, para *corrigir ou auxiliá-las enquanto leem* e para *verificar a compreensão da história*, frequentemente por meio de uma leitura dialógica com perguntas ao fim de cada página. Além da *leitura em voz alta*, a comunicação falada entre criança e mediador é constante e geralmente ocorre como *pedido de auxílio*, *explicações*, *feedback* e para *confirmações ou restrição de comandos de leitura e interação* com o *app*.

O foco visual das crianças é *primeiro na tela do aplicativo* e, em seguida, *direcionado às intervenções e instruções gestuais do mediador*, que por sua vez também *alterna o olhar entre o dispositivo e os gestos de interação dos filhos*, como uma *medida de controle para que não exerçam interações casuais ou acidentais* quando leem.

Os gestos de interação das crianças são primeiramente direcionados aos *apps*, que demandam *códigos específicos* – como tocar, arrastar, pinçar com os dedos – para interações que, *quando não são coerentemente projetadas,* são *repetitivas*, *excessivas* e *não são facilmente identificados ou compreendidos, podem gerar graves problemas* à leitura ou à execução de atividades complementares, frustrando os leitores. Por exemplo, foram identificadas falhas recorrentes nas interações com os *apps*, quando as crianças, que *não têm destreza para gestos finos*, tentaram interagir com botões e áreas interativas muito próximos ou pequenos. Já os adultos realizaram mais *gestos de mediação de leitura e instrução às interações*, como, por exemplo, apontando o botão "próxima página" para a criança prosseguir a leitura. Em alguns casos, os pais se utilizaram de *gestos de controle*, como no caso da mãe que segurou a mão da filha para ela aguardasse a conclusão da leitura antes de interagir com animações da página (figura 4 esquerda).

Variações nas posturas das crianças expressaram: *compenetração*, principalmente de crianças mais novas diante de páginas com textos verbais das quais aproximaram-se

para a leitura; *tédio*, quando debruçadas sobre a mesa ou apoiando a face sobre uma das mãos e distantes do *iPad* em páginas com menos interações ou pouco dinâmicas; *e engajamento*, principalmente com atividades interativas similares a jogos, com interações que requisitavam mais sua participação ou durante vídeos animados com música, o que as aproximava do dispositivo interagindo com as duas mãos e movimentando o corpo, inclusive dançando. Já os adultos, no geral, ocuparam a posição de *auxiliares,* com uma mão sobre o colo e a outra sobre a mesa para, eventualmente, *supervisionar e instruir a leitura e as interações* dos filhos. Durante vídeos e animações mais longos, os mediadores demonstraram *tédio,* escorando-se no encosto das cadeiras e distanciando-se das crianças e do *iPad*, numa posição de meros *telespectadores*.

Foi constatado que atividades de *jogos ou similares promovem maior interação*, tanto com os *apps* quanto entre leitores e mediadores, já que *por convite das crianças os adultos participavam mais efetivamente* interagindo com os aplicativos, como se em uma disputa, ou como torcedores. Estas áreas oportunizaram um dos pontos de maior convergência intergeracional durante a leitura interativa.

Considerações Finais

Este estudo teve como objetivo compreender as principais características presentes na atividade de interação, leitura e mediação com aplicativos de histórias infantis e, para isso foram realizadas análises multimodais de sessões de leitura com crianças e seus pais.

A interação com os aplicativos é predominantemente realizada pelas crianças, que ocupam uma posição de "poder" em relação ao dispositivo, interagindo com os pais geralmente para solicitar auxílio na leitura ou para confirmar comandos que pretendem executar. Já os mediadores interagem mais com os filhos, principalmente por meio de gestos instrucionais e comandos verbais para auxiliar a leitura e interação com conteúdos multimídia e também para manter a atenção da criança na leitura quando ela insiste em dar prioridade ou permanecer nas áreas interativas. Nesse contexto, pôde ser observado que são as crianças que atribuem os papeis de mediação ao adulto, quando não, este exerce o acompanhamento da atividade e auxilia com maior frequência em dúvidas ou dificuldades na leitura e interação exercida pelos filhos com os *apps*.

Aplicativos de história, por apresentarem uma vasta gama de recursos multimídia, requisitam leituras multimodais que envolve não apenas a verbalização, mas a compreensão da história por meio de sentidos táteis e sonoros na interação com vídeos,

animações, sons e jogos, e inclusive na decodificação da linguagem interativa e de navegação das interfaces gráficas. No caso da leitura mediada, a criança divide também a atenção com as instruções principalmente gestuais e verbais realizadas pelos mediadores. O que indica que sons e animações em demasia nos *apps* podem gerar uma sobrecarga cognitiva, portanto é interessante que alguns recursos multimodais possam ser desabilitados em leituras acompanhas com pais.

Os resultados deste estudo apresentam padrões nos modos de interação, leitura e mediação com aplicativos de histórias e podem ser percebidos como cenários oportunos a educadores e pesquisadores no desenvolvimento de novas abordagens de leitura mediada com mídias digitais, como também para orientar designers e desenvolvedores na produção de literatura infantil para DIMs.

Agradecimentos

Esta pesquisa foi realizada pelo pesquisador enquanto bolsista CNPq (processo 206788 / 2017-7) de doutorado sanduíche na Universidade do Minho, Portugal.

Referências

AL-YAQOUT, G., NIKOLAJVA, M. Re-conceptualising picturebook theory in the digital age. **Nordic Journal of ChildLit Aesthetics**, Oslo, Noruega, v. 6, n.1, 26971, 2015. DOI: 10.3402/blft.v6.26971

FIGUEIREDO, A. et al. Merry Go Round: A Physical, Virtual, Physical... Toy. **Proceedings of the 11th Conference on Advances in Computer Entertainment Technology**, Funchal, Portugal, vol. 59, n.1, nov. 2014. Doi: 10.1145/2663806.2663812

FLEWITT, R. Multimodal perspectives on early childhood literacies. In: LARSON, J. MARSH, J. **The Sage Handbook of Early Childhood Literacy**, 2 ed., London: Sage, 2012, p. 295-309.

FOLLMER, S. et al. People in books: Using a FlashCam to become part of an interactive book for connected reading. **Proceedings of ACM 2012 Conference on Computer Supported Cooperative Work**, Seattle, USA, p. 685–694, fev. 2012. DOI:10.1145/2145204.2145309

FREDERICO, A. O Futuro do Leitor ou o Leitor do Futuro: o Livro Infantil Interativo e os Letramentos Múltiplos. **Cadernos de Letras da UF, Dossiê: A crise da leitura e a formação do leitor,** Niterói, RJ, v. 26, n. 52, jan./jun. 2016.

HOFFMAN, J. L., PACIGA, K. A. Click, Swipe, and Read: Sharing e-Books with Toddlers and Preschoolers. **Early Childhood Education Journal**, New York, USA, v. 42, n. 6, p. 379–388, 2014. DOI:10.1007/s10643-013-0622-5

HOMER, B. D. et al. Moved to learn: The effects of interactivity in a Kinect-based literacy game for beginning readers. **Computers and Education**, v. 74, n. 1, p. 37–49, maio 2014. DOI:10.1016/j.compedu.2014.01.007

KUCIRKOVA, N., et al. Sharing personalised stories on iPads: A close look at one parent-child interaction. **Literacy**, Londres, UK, v. 47, n. 3, p. 115–122, abr. 2014. Doi: //doi.org/10.1111/lit.12003

MENEGAZZI, D. O Design de interfaces de livros infantis apps: uma revisão das características e recomendações. **Revista Textura,** Canoas, RS v. 20, n. 43, p.215-239, maio/ago. 2018. DOI: https://doi.org/10.17648/textura-2358-0801-20-43-3590

MORAES, G. L. Do livro ilustrado ao aplicativo: reflexões sobre multimodalidade na literatura para crianças. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 46, jul./dez, 2015. DOI: http://dx.doi.org/10.1590/2316-40184613

MORGAN, H. Multimodal Children's Ebooks Help Young Learners in Reading. **Early Childhood Education Journal**, v. 41, n. 6, p. 477–483, nov. 2013. Doi:10.1007/s10643-013-0575-8

NORRIS, S. Multimodal discourse analysis: a conceptual framework. In P. Levine, and R. Scollon (Eds.) **Discourse and Technology: Multimodal Discourse Analysis**. Washington, USA: Georgetown University Press, 2004, p. 101–115.

PNAIC 2017. **Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa, Documento Orientado**r. Ministério da Educação, Brasília, DF, 2017. Disponível em <encurtador.com.br/hvN39> Acessado em 10 de agosto, 2019.

SALMON, L. G. Factors that Affect Emergent Literacy Development When Engaging with Electronic Books. **Early Childhood Education Journal**, v. 42, n. 2, p. 85–92, mar. 2014. DOI:10.1007/s10643-013-0589-2

SARGEANT, B. What is an ebook? What is a Book App? And Why Should We Care? An Analysis of Contemporary Digital Picture Books. **Children's Literature in Education: An International Quarterly**, NY, USA, v. 46, n. 4, p. 454-466, dez. 2015. Doi: doi.org/10.1007/s10583-015-9243-5

TIMPANY, C. et al. Shared reading of children's interactive picture books. IN: TUAMSUK K., JATOWT A., RASMUSSEN E. (Eds.) **The Emergence of Digital Libraries – Research and Practices (ICADL 2014), Lecture Notes in Computer Science**, v. 8839, 2014. Doi: doi.org/10.1007/978-3-319-12823-8_20

ZAJĄC, M. Book apps for younger children: between a book and a computer game **Ars Educandi,** n. 10, p. 63-70, 2013. DOI: 10.26881/ae.2013.10.04

Aplicativos

Editora Caixote: **Marina está do Contra,** version 1.1.5, 2018. Acessado 12 ago. 2018 Disponível em <http://twixar.me/Wzdn>

Editora Caixote: **Quanto Bumbum! Livro interativo para crianças**., versão 1.4.1, 2016) Acessado em 12 ago. 2018. Disponível em <http://twixar.me/mzdn>

Haughton, C.: **Hat Monkey app.** Fox and Sheep, versão 1.9, 2014. Acessado em 12 ago. 2018. Disponível em <http://twixar.me/Jzdn>

TENDÊNCIAS TEÓRICAS NAS DISCUSSÕES ACADÊMICAS SOBRE LITERATURA INFANTIL DIGITAL: ALGUNS APONTAMENTOS

Ilsa do Carmo Vieira Goulart (UFLA)[1]

Resumo: Esse texto tem por objetivos selecionar e descrever o que as produções acadêmicas discutem a respeito da leitura em telas eletrônicas, com ênfase na concepção de literatura infantil digital. Para isso, assume-se numa abordagem qualitativa, uma pesquisa bibliográfica, pretendendo, com isso, realizar uma reflexão teórica reunindo informações para a construção de novos conceitos. Assim, para embasar a discussão teórica apoia-se nos estudos sobre Cibercultura ou Ciberespaço de Lévy, além de contribuições a respeito de multiletramento de Rojo, alfabetização digital de Coscarelli; letramento digital de Magda Soares, dentre outros teóricos que estudam a temática. A análise das produções destaca a presença de três tendências temáticas.
Palavras-chave: Literatura Infantil digital; Letramento digital; Leitura em ambiente digital.

Introdução

O artigo integra-se às pesquisas desenvolvidas no Núcleo de Estudos em Linguagens, Leitura e Escrita (NELLE), como Laudares (2018), Prado (2018), Casagrande (2019), que tematizam a cultura escrita e a leitura em ambientes digitais. Tomando a linguagem como processo interativo dos sujeitos consigo mesmo, com o outro e com o mundo que o cerca, entende-se que a linguagem digital confere tenacidade e dinamicidade ao leitor. Nessa vertente, Santaella (2007) descreve-a em sua capacidade de transcodificar quaisquer códigos e sinais, de modo que alocando outras tantas linguagens em meio a um ponto comum, o que possibilita novas experiências na comunicação e nas relações sociais.

A linguagem digital promove interações e atuações entre a atividade de leitura e o leitor de modos diferenciados às relações construídas com os materiais impressos. Chartier (2017) ao escrever sobre as tecnologias e a leitura destaca três perspectivas: a revolução digital, apontando quais as características das tecnologias e as suas diferenças com a cultura escrita; as mudanças das atividades de ler e escrever no espaço digitalizado e a relação memória e apagamento. Ao refletir sobre à tecnologia, Chartier (2017, p. 2), descreve que a revolução tecnológica altera vários aspectos de uma única vez, ou seja mudam-se "os suportes da escrita, as técnicas de reprodução e disseminação e as maneiras de ler".

[1] Doutora em Educação (UNICAMP). Professora do Departamento de Educação e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Lavras. Contato: ilsa.goulart@ufla.br

Nessa perspectiva, que nos últimos anos acompanha-se uma crescente disseminação de obras digitais direcionadas ao público infantil e juvenil e com elas as mudanças nos modos de produção de obras e nas maneiras de ler. No ato de navegar pelas redes de comunicação tem-se a escrita inserida em linhas dispostas ou configuradas em textos digitais, resultante de uma ação planejada e organizada pelo autor, mas sujeito à decisão de um leitor-navegador, o que não significa que a centrar a coerência da atividade de leitura sob a responsabilidade do leitor, mas sim sob a relação construída entre o leitor e a ação leitora permeada pela singularidade de um suporte, que desencadeiam movimentos ou atos que conduzem à construção do sentido.

Frente a essas discussões, esse texto tem por objetivos selecionar e descrever o que as produções acadêmicas discutem a respeito da leitura em telas eletrônicas, com ênfase na concepção de literatura infantil digital. Tendo como suporte o meio eletrônico, entende-se como literatura infantil digital como obras literárias produzidas feitas para as mídias digitais, portanto, não publicada em papel, por utilizarem, em sua produção, recursos próprios das atuais tecnologias, como por exemplo, animações e multimídias, além de ser uma maneira atrativa, o que repercute diretamente no contexto educacional.

Por ser uma temática atual na área da educação e da literatura, acaba por despertar interesse de estudos acadêmicos. Para isso, assume-se numa abordagem qualitativa, realizar uma pesquisa bibliográfica, pretendendo, com isso, realizar uma reflexão teórica reunindo informações para a construção de novos conceitos. Assim, para embasar a discussão teórica apoia-se nos estudos sobre Cibercultura ou Ciberespaço de Lévy, além de contribuições a respeito de multiletramento de Rojo, alfabetização digital de Coscarelli; letramento digital de Magda Soares, dentre outros teóricos que estudam a temática.

Novos modos de produção: a literatura em meio digital

A sociedade contemporânea está imersa no contexto da cibercultura, uma vez que vivemos a era da sociedade da informação, onde os dados são compartilhados por meio da rede mundial de computadores, não havendo limitação física ou temporal para o compartilhamento de informações em tempo real. É desse contexto que emergem os alunos que recebemos hoje nas escolas de educação formal para o aprendizado da linguagem escrita. Lévy (1999) mostra que a cibercultura se caracteriza pelo desenvolvimento de novas práticas, técnicas, atitudes, modos de pensamento e valores

que se desenvolvem no ambiente virtual proporcionado pela World Web Wide, ou Internet, como é conhecida a rede mundial de computadores. A cibercultura se desenvolve no ciberespaço, que pode ser definido como "o espaço de interação entre o escritor e o leitor que se materializa através da tela" (ARAÚJO, 2008, p. 4).

Nesse novo espaço, as relações da leitura e da escrita, e entre leitor e texto passaram por transformações. Ainda segundo Araújo (2008, p.4), "este suporte para a interação, aberto como um novo espaço de escrita, altera os processos de produção de texto e as estratégias de leitura desencadeando mais um patamar no processo de letramento".

O letramento é a base do processo de aquisição do sistema de escrita alfabética. Soares (2002) assevera que o letramento reflete a compreensão das práticas sociais de leitura e escrita, para além do processo de aquisição da língua escrita, e do processo de alfabetização em si. É caracterizado como um estado ou condição, pois implica a participação ativa do indivíduo nos processos que envolvem a escrita (ARAÚJO, 2008).

A simples aquisição da língua escrita não é garantia de alfabetização, pois há diferenças entre ambas. Para Emília Ferreiro (1985, p. 88) "a língua escrita deve ser entendida como um sistema de representação da linguagem", e a alfabetização como "a aprendizagem conceitual que se dá por meio da interação entre o objeto de conhecimento (a língua escrita) e o sujeito cognoscente (que quer conhecer)". Ou seja, a alfabetização pressupõe a compreensão do uso do código escrito para a representação da linguagem oral.

A inserção do indivíduo na sociedade letrada exige o pleno domínio das habilidades de leitura e escrita, ou seja, de práticas de letramento, antes restrito ao suporte de papel, agora se expande para o contexto das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDIC). Assim, é frente a tais perspectivas que se insere a discussão sobre o letramento digital, em que se mobiliza ações ou eventos de letramentos de textos que migram da superfície do papel ao meio virtual, gerando diferentes práticas sociais de leitura e escrita em que o sujeito além de interpretar, tem a possibilidade de interagir a obra. (ARAÚJO, 2008)

Para Soares (2002), as tecnologias de escrita organizam a condição de letramento, sendo divididas em "tecnologias tipográficas", que instituem os processos de escrita em papel e "tecnologias digitais", que designam os processos de escrita em tela.

A tela como novo espaço de leitura e escrita propicia novas formas de acesso à informação, provocando novas formas de ler e escrever. Enquanto nas tecnologias tipográficas, onde o papel é o suporte, o texto apresenta-se linear e estruturado, nas tecnologias digitais, onde um dos suportes é tela do computador, o texto apresenta-se sem ordem pré-definida, sendo multilinear e multissequencial.

Se antes na leitura impressa o domínio da linguagem escrita era condição essencial para a apreensão do seu conteúdo, com o uso das tecnologias digitais outro tipo de linguagem se faz presente para a compreensão da mensagem. Nessa expectativa, denota-se que o domínio do código escrito não é condição primária para o entendimento da mensagem pelo leitor, evidenciando que houve uma transformação nos processos de leitura.

Por meio do uso de imagens e diferentes representações gráficas, é possível que a mensagem seja compreendida mesmo que o indivíduo não seja alfabetizado. De acordo com Gomes e Correa (2009, p.82), "o locutor expressa suas ideias e sentimentos sem precisar descrevê-los pela palavra escrita, fazendo com que seu interlocutor, ao ler seu texto, experimente a sensação de estarem conversando".

Toda essa mudança ocasionada pelas mudanças do suporte de escrita trouxe consequências para a sociedade pelas transformações ocorridas na interação entre leitor/texto. Essas transformações modificaram as relações do homem com o saber, pela modificação dos processos cognitivos de apropriação da leitura e escrita (SOARES, 2002).

Nesse contexto, verifica-se que as antigas gerações, nascidas antes do advento das TDICs, ainda encontram dificuldades em realizar essa transição entre os suportes de leitura, enquanto, por sua vez, as novas já iniciam desde muito cedo o contato com o meio digital, familiarizando-se com estes novos suportes com mais facilidade.

Segundo Gomes e Correa (2009, p.83), "é provável que tal transposição, quando e se ocorrer seja facilitada ou facultada pela validação ou tolerância que o contexto de comunicação para o qual a escrita teclada é transposta tenha quanto ao seu emprego". Ou seja, deduz-se que, por estarem inseridos nesse contexto digital, nossos alunos têm maior facilidade quanto ao uso da escrita em seus diferentes contextos.

Por meio desse contato as crianças, antes mesmo de aprenderem a leitura e escrita formais, já se relacionam com familiaridade com estes instrumentos, manuseando e

identificando ícones e sinais, fazendo assim uma leitura do contexto do meio digital utilizado e, consequentemente, construindo, o signo linguístico referente ao símbolo.

Desse modo, Kirchof (2014) define a literatura digital, ou como também é denominada de literatura eletrônica, como todo e qualquer experimento literário endereçado ao público infantil, em que a leitura ocorra de modo exclusivo em meio digital. Visto que tais obras são produzidas com linguagem de programação de computador, geralmente apresentam recursos hipertextuais e hipermidiáticos como parte integrante da composição e mesclam formas literárias com jogos eletrônicos, filmes, animações, arte digital, design gráfico, cultura visual eletrônica, recursos acústicos eletrônicos, entre outros, o que as torna produtos híbridos por excelência.

Segundo Kirchof (2014) as primeiras experimentações literárias com linguagem de computação foram realizadas já na década de 1950, na Alemanha, no entanto as produções direcionadas ao público infantil são recentes e encontram-se em ascendência, devido à rápida popularização de aparelhos móveis como tablets, celulares e livros eletrônicos. Kirchof (2014) descreve que as obras de literatura digital para crianças são heterogêneas e, assim como as mídias digitais, por isso estão sujeitas a transformações constantes, o que torna difícil estabelecer tipologias fixas. Mesmo envoltas pelas efemeridade as obras possuem determinadas características em sua estrutura e configuração que, segundo Kirchof (2014, p. 194) podem ser divididas dois grandes grupos: “narrativas digitais infantis e poemas digitais infantis”. As “narrativas digitais infantis” se constitui de produções denominadas de “enhanced books (livros expandidos com recursos de hipermídia) e estão disponibilizadas para compra em livrarias virtuais” (KIRCHOF, 2014, p. 194). São obras resultantes de adaptações de clássicos da literatura infantil ou de adaptações de livros de imagens. Outro grupo são os “poemas digitais para crianças, que aparecem em livros expandidos e na rede mundial de computadores”.

Ler e escrever torna-se, nesse sentido, o cerne do processo de ensino aprendizagem da língua escrita, visto que o texto, na qualidade de proceder de uma relação de interlocução, instaura um espaço de produção de sentidos que articula o sujeito-leitor à autoria do texto, às leituras antes realizadas, às experiências vividas, e com os diferentes suportes, seja impresso ou digital, em uma relação de compreensão responsiva.

Frente a esta perspectiva pretende-se olhar para as produções que discutem sobre as narrativas digitais e a literatura infantil digital como práticas inovadoras, com a intenção de identificar tendências das discussões acadêmicas e a constituição de um campo de estudo. O que significa entender o que o letramento digital representa para o processo de apropriação do sistema de escrita alfabética, para o processo de formação do leitor e de formação docente, indicando as contribuições para a prática pedagógica dos profissionais que atuam na alfabetização.

A produção acadêmica sobre literatura infantil: teses e dissertações

Na mesma direção de apresentar um levantamento das produções acadêmicas sobre a temática da literatura infantil digital, Casagrande (2019) dedica-se a analisar o que as produções abordam sobre literatura digital, conceituam ou tematizam a questão da leitura de textos para crianças no ambiente virtual, no período de 2007 a 2018. A pesquisa bibliográficas de Casagrande (2019) estabelece como procedimento de coleta de dados quatro critérios de seleção dispostos, como os estudos que trataram a Literatura Infantil Digital como instrumento metodológico em pesquisas qualitativas; os trabalhos publicados em universidades brasileiras escritos em língua portuguesa; publicações acadêmicas extraídas do Google Acadêmico e Portal da CAPES; estudos que, necessariamente, precisariam apresentar e abordar conteúdos relacionados à Literatura Infantil Digital. Desta forma, a autora priorizou os trabalhos realizados para obtenção dos títulos de licenciados, técnicos, especialistas, mestres e doutores.

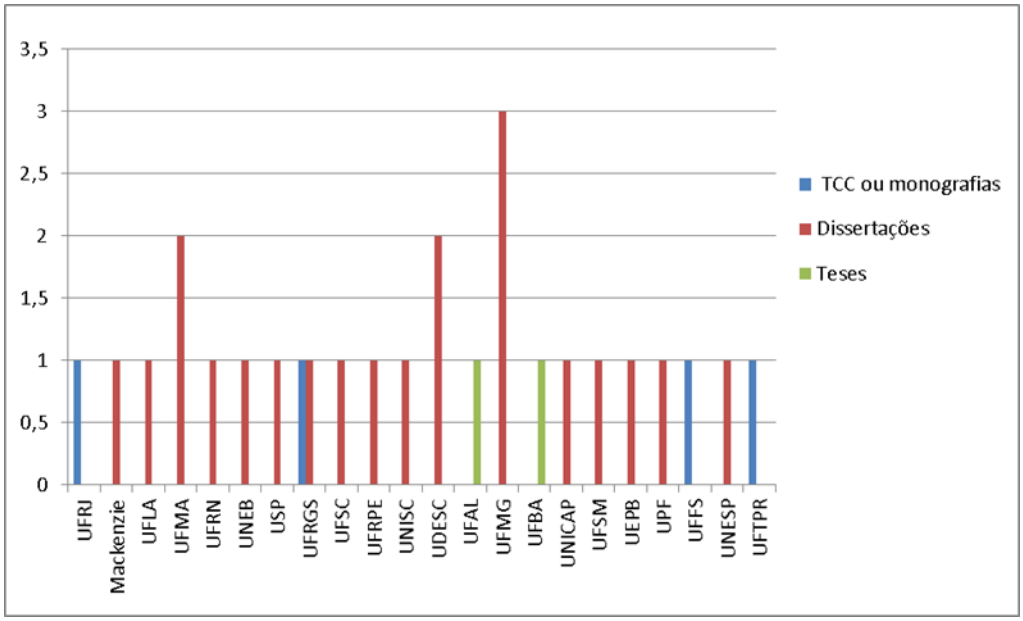


Fig.1: Estudos encontrados sobre Literatura Infantil Digital

Fonte: Casagrande (2019)

Foram localizadas 27 (vinte e sete) publicações relacionadas a esse tema, sendo que foram utilizadas apenas monografias (TCC's), dissertações e teses, excluindo deste total as publicações que abordavam somente conteúdos da literatura para crianças maiores de 12 anos de idade, ou seja, não sendo nosso foco analisar os estudos que tratavam da Literatura Digital Infanto-Juvenil. Para esta avaliação prévia, foi realizada a leitura dos títulos e resumos dos trabalhos presentes na busca realizada nos portais de publicações.

A partir análise das publicações encontradas, Casagrande (2019) apresenta uma classificação de seis dimensões temáticas centrais que caracterizaram os trabalhos: "alfabetização e letramento", com 9 trabalhos; "características e análises de e-books, aplicativos ou recursos digitais", com 6 trabalhos; "formação ou comportamento do leitor diante da leitura digital", com 4 pesquisas; "poesia digital infantil", com 2 estudos; "Literatura digital em sala de aula", com 3 trabalhos e temas diversos, com 3 pesquisas.

A produção acadêmica sobre literatura infantil digital: artigos científicos

Para realizar um levantamento das produções acadêmicas, especificamente dos artigos científicos, publicados no período de 2009 a 2019 (primeiro semestre), que tratam da temática da literatura infantil digital, artigos publicados em periódicos nacionais, conceituados pela Capes. Para tal, assume-se numa abordagem qualitativa e realiza-se uma pesquisa de cunho bibliográfico, das produções acadêmicas, de modo específico dos artigos científicos, disponíveis na plataforma Scielo e no site de busca Google Acadêmico, elegendo como descritores as expressões: "literatura infantil digital"; "livro digital para crianças" e "literatura digital". A pesquisa estabelece como procedimento de análise a teoria textual discursiva, em que buscando classificar a produção acadêmica encontrado em forma de categorias a fim de possibilitar uma reflexão teórica das informações para a verificação das tendências ou conceitos a respeito da temática da literatura infantil digital.

Em um primeiro levantamento na plataforma Scielo, para o descritor "literatura infantil digital" foram sugeridos 10 (dez) produções, dentre elas 4 (quatro) artigos correspondiam à temática proposta. Para o descritor "literatura digital" são indicados 442 títulos, mas que não correspondem à temática literatura infantil digital.

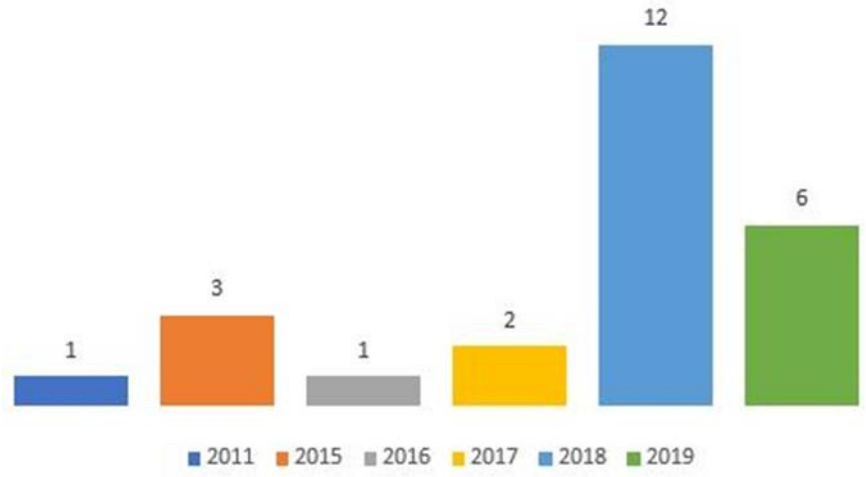
No site Google Acadêmico, para o descritor "literatura infantil digital" foram indicados como resultados de busca 65 produções, contudo apenas 21 atendiam os

objetivos de análise. Nesse site, foram encontrados três Dossiês temáticos sobre literatura infantil digital. O Dossiê: "A literatura infanto-juvenil digital: apps, leitores e educação literária", organizado pelos professores Neus Real, Cristina Correro, Edgar Roberto Kirchof, compõe-se de seis artigos, foi publicado em 2018 pela Revista Textura: Revista de Educação e Letras. O Dossiê Literatura Infantil Digital: entre práticas de leitura e narrativas digitais, organizado por Ilsa Goulart, compõe-se de seis textos, foi publicado em 2019 pela Revista Leitura: Teoria e Prática, da Universidade Estadual de Campinas. O Dossiê "Cultura escrita digital e alfabetização", organizado Isabel Cristina Alves da Silva Frade, Mônica Daisy Vieira Araújo, Julianna Silva Glória, compõe-se de seis textos e foi publicado em 2018 pela revista Brasileira de Alfabetização, UFMG.

Dentre as produções encontradas priorizou-se por trabalhos que discutissem sobre a literatura infantil digital, que contemplassem as narrativas digitais infantis ou poemas digitais, uso de apps para contação de histórias direcionadas ao público infantil. Considerando os critérios de seletividade das produções a pesquisa chega num montante de 25 trabalhos publicados entre 2011 e 2019.

Nesse percurso investigativo, foram encontrados nas plataformas de busca 13 (treze) artigos internacionais, no período de 2010 a 2019 (primeiro semestre). Ao considerarmos como critérios de seleção a produção de artigos que tematizam a literatura infantil digital e a publicação em periódicos nacionais, optou-se por considerar apenas as produções que atendessem a tais critérios, somando 5 (cinco) artigos.

Gráfico 1 – Total de Publicações período de 2010-2019



Fonte: arquivos da pesquisa.

Os dados das publicações acadêmicas que tematizam a literatura infantil digital referentes ao período entre 2010 a 2019, apresentam um salto nas publicações nos últimos dois anos, um fator que contribuiu para a concentração e publicações nos anos de 2018 e 2019 foram a organização e dossiês temáticos.

Tabela 1 - Publicações em periódicos nacionais

Revista	2010	2011	2015	2016	2017	2018	2019	Total	%
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea			1	1				2	8%
Intercom: Rev. Brasil. de Ciências da Comunicação						1		1	4%
Leitura: Teoria e Prática Campinas							5	5	20%
Letras em Revista Teresina							1	1	4%
Momento: Diálogos em Educação						1		1	4%
Pesq. Bras. em Ci. da Inf. e Bib.			1					1	4%
Revista Brasileira de Alfabetização						3		3	12%
Revista Fronteira Z					1	1		2	8%
Revista interdisciplinar em Cultura e Sociedade					1			1	4%
Revista Outra Travessia		1						1	4%
Revista Temática			1					1	4%
Revista Textura						1		1	4%
Revista Tigre Albino	1							1	4%
Textura Canoas						1		1	4%
Textura-Revista de Educação e Letras						4		4	16%
Total	**1**		**3**	**1**	**2**	**12**	**6**	**25**	**100%**

Fonte: dados da pesquisa.

A observação das publicações em periódicos espelha a viabilidade, por possuir um fluxo mais continuo de produção, não fixam temáticas, salvo em organizações de dossiês temático, como o caso da Revista Leitura: Teoria e Prática, que possibilita a concentração de um determinado campo de discussão teórico.

A classificação quanto às tendências temáticas das produções acadêmicas:

A partir da análise dos 25 trabalhos acadêmicos encontrados observou-se as similaridades entre as discussões que os textos apresentaram. Diante disso, estabeleceu-se como categoria de análise três tendências temáticas: “tendências de discussão teórico-conceitual”; “tendências de análise da linguagem digital” e “tendências de reflexão sobre as práticas de leitura”.

As observações sinalizam as tendências temáticas se dialogam num mesmo texto, é possível verificar um único texto que aborda as tendências em sua discussão. Entretanto, a fim de maior organicidade da análise, optou-se por classificar os artigos a partir da predominância de uma tendência sob outra.

Quadro 1 – Tendências de discussão teórico-conceitual

ANO	ARTIGO	AUTOR
2018	Da página à tela: apontamentos sobre a leitura da literatura infantil na cultura digital	Giselly Lima
2018	Booktubers: narrativas e experiências literárias da juventude contemporânea	Vanessa Monteiro Ramos Gnisci
2016	Literatura infantil na sociedade multimidiática	Glaucia Guimarães Maria Cristina Cardoso Ribas
2018	Literatura digital, eletrônica ou hipermidiática: tendências contemporâneas de leitura para crianças e adolescentes	Daniela Maria Segabinazi Valnikson Viana de Oliveira
2011	A evolução da literatura infanto-juvenil na cibercultura: reflexões a partir da Semiótica Evolutiva da Cultura	Edgar Roberto Kirchof

Fonte: arquivos da pesquisa.

Embora todos os artigos tragam reflexão teórica ou uma revisão de literatura sobre a temática da literatura infantil digital, na tendência temática de discussão teórico-conceitual observou-se a predominância em um discurso mais incisivo na argumentação conceitual da temática. Nessa categoria encontrou-se 5 (cinco) artigos.

Quadro 2 - Tendências de análise da linguagem digital

ANO	ARTIGO	AUTOR
2019	Narrativas digitais: a palpitante forma de contar histórias	Ellen Maira de Alcântara Laudares, Ilsa do Carmo Vieira Goulart
2019	Literatura digital dentro e fora da escola: a mediação da experiência estética na infância	Elizabeth Cardoso, Aline Frederico
2019	Os recursos sonoros na literatura infantil digital: um breve estudo sobre a presença da voz nos aplicativos	Giselly Lima de Moraes
2018	Tocando telas-bosques de ficção: crianças, jovens e letramento literário digital pelas sendas do aplicativo Google Spotlight Stories	Lucas Silvério Martins, Silvana Augusta Barbosa Carrijo
2018	O livro digital infantil: análise do livro-aplicativo Pequenos Grandes Contos de Verdade	Alice Atsuko Matsuda, Jaqueline Conte
2018	Música em narrativas digitais para crianças: contribuições para a mediação leitora	Giselly Lima Moraes
2018	A literatura infantil na tela: um olhar para o aplicativo crianceiras	Patricia Corsino Rafaela Vilela
2018	Toca que lá vem história: a reconfiguração das experiências de storytelling nos e-picturebooks infantis	Ana Carolina Medeiros Caldas Ed Porto Bezerra
2015	Do livro ilustrado ao aplicativo: reflexões sobre multimodalidade na literatura para crianças	Giselly Lima de Moraes

Fonte: arquivos da pesquisa.

Quadro 3 - Tendências de análise de práticas de leitura

ANO	ARTIGO	AUTOR
2019	A leitura, por crianças pequenas, de obras de literatura digital e digitalizada	Mônica Daisy Vieira Araújo

2019	Como as crianças leem book apps literários? Análise de uma prática de leitura com os Aplicativos Boum! e A árvore dos sonhos	Roberta Gerling Moro, Edgar Roberto Kirchof
2018	Chomp, de Christoph Niemann: recriando narrativas digitais	Roberta Gerling Moro
2018	Multimodalidade na alfabetização: usos da leitura e da escrita digital por crianças em contexto escolar	Isabel Cristina Alves da Silva Frade, Mônica Daisy Vieira Araújo, Julianna Silva Glória
2018	A leitura de book apps no contexto familiar: a interação de crianças com a obra meu aplicativo de folclore	Roberta Gerling Moro Edgar Roberto Kirchof
2018	Professor, como vai a literatura infanto-juvenil digit@l na escola?	Lucas Emanoel Vilarinho Miranda Diógenes Buenos Aires de Carvalho
2017	Trilha sonora em narrativas digitais para crianças: novas possibilidades para a leitura do texto literário	Giselly Lima de Moraes AMM Gonzalez
2017	Livros digitais interativos como ferramenta lúdica e educacional: incrementos para a leitura da literatura infantil	Cássia Cordeiro Furtado Daniella Carvalho P. dos Santos
2015	Book app infantil: nova forma de contar histórias em ambiente digital	Deglaucy Jorge Teixeira, Ana Cristina Nunes Gomes Müller, Dulce Márcia Cruz

Fonte: arquivos da pesquisa.

As observações indicam uma preocupação acadêmico-científica direcionada mais à tendência de análise das práticas de leitura. As investigações tendem à objetivação em busca de se compreender como acontecem a operacionalização e aplicabilidade de artefatos digitais, como se desencadeiam, organizam ou se mobilizam as práticas de leitura em ambientes digitais e impactos nos modos de ler e escrever.

Considerações finais

Partindo da discussão da tela como espaço de leitura e escrita que permite outras contornos, formatos e propostas de acesso à informação, provocando formas, outras, de ações leitoras, a linguagem ganha visibilidade de processo interativo dos sujeitos consigo mesmo, com o outro e com o mundo que o cerca, entende-se que a linguagem digital confere tenacidade e dinamicidade ao leitor. Nessa direção argumentativa que Santaella (2007) apresenta que a linguagem digital emerge sua capacidade de transcodificar quaisquer códigos e sinais, de modo que alocando outras tantas linguagens em meio a um ponto comum, o que possibilita novas experiências na comunicação e nas relações sociais.

Por intermédio da linguagem digital promove-se interações e atuações da atividade de leitura de modos diferenciados aos materiais impressos. Talvez, a motivação pela ótica social tecnológica justifique a ascendência, nos últimos anos, da disseminação de obras

digitais direcionadas ao público infantil e juvenil. No ato de se navegar pelas redes de comunicação tem-se a escrita inserida em linhas dispostas ou configuradas em textos digitais, resultante de uma ação planejada e organizada pelo autor, mas sujeito à decisão de um leitor-navegador, o que não significa que a centrar a coerência da atividade de leitura sob a responsabilidade do leitor, mas sim sob a relação construída entre o leitor e a ação leitora permeada pela singularidade de um suporte, que desencadeiam movimentos ou atos que conduzem à construção do sentido.

Apoiado nesse viés argumentativo, que esse estudo se propôs a compreender o que as produções acadêmicas discutem a respeito da leitura em telas eletrônicas, com ênfase na concepção de literatura infantil digital. Tendo como suporte o meio eletrônico, entende-se como literatura infantil digital como obras literárias produzidas feitas para as mídias digitais, portanto, não publicada em papel, por utilizarem, em sua produção, recursos próprios das atuais tecnologias, como por exemplo, animações e multimídias, além de ser uma maneira atrativa, o que repercute diretamente no contexto educacional. As observações sinalizaram a presença de três tendências temáticas presentes nas produções acadêmicas: "tendências de discussão teórico-conceitual"; "tendências de análise da linguagem digital" e "tendências de reflexão sobre as práticas de leitura". As tendências temáticas das discussões não se mostram isoladas nas produções, mas se dialogam num mesmo texto e apresentam uma interposição na abordagem da temática em estudo.

Referências

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro:** o leitor ao navegador. São Paulo: Unesp, 1998.
COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**: narrativa infantil e juvenil atual. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.
KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading Images**: The Gramar of visual design: 2. Ed. Londres: Routlegde, 1996.
_____. Introdução. In: KRESS, G. **Multimodal discourse**: the modes and media of 125 contemporary communication. Trad. de Laura H. Molina. Londres: Arnold, 2001, pp 1-23. Disponível em: www.fba.unlp.edu.ar/textos/kress_van_leeuwen_discurso_multimodal.pdf. Acesso em: 10 set. 2014.
LEMKE, J. L. **Travels in hypermodality**. Visual Communication, 2002.
MURRAY, J. **Hamelet no Holodeck:** o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural: UNESP, 2003.
SANTAELLA, Lucia. **Como eu ensino:** leitura de imagens. Editora Melhoramentos, 2012.
ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

HISTÓRIA E NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS: O JOGO INTERTEXTUAL E SUAS EFABULAÇÕES.

Juliano de Almeida Pirajá (UEG)[1]

Resumo: A proposta que ora se apresenta quer justamente questionar e participar do debate acerca dos usos das imagens a partir do início do século XX, enlaçando história, literatura e ficção. Pretende investigar obras que, numa relação intermidiática, recorrem a diferentes recursos narrativos visuais no intuito de sustentar uma memória, coletiva ou individual, pessoal ou histórica. A preocupação é que as imagens técnicas que produzem essas narrativas são as formas mais frequentes de se fazer 'texto' na contemporaneidade. Sua leitura depende muito mais da postura desde a qual o leitor exerce seu próprio pensamento?
Palavras-chave: Literatura; narrativas; intertextualidade; imagens; videojogo.

Há muito se tornou lugar comum a compreensão, tanto para historiadores quanto para a critica literária, que os sujeitos envolvidos tanto nos acontecimentos narrados pela História quanto os leitores de um texto literário são partícipes, em conjunto, da própria experiência narrativa. Mas como advertiu Paul Zumthor em *Performance, recepção e Leitura* (2007) ainda cabem aos autores às luzes e aos leitores a penumbra. Essa diferença se inscreve na própria historiografia e é central também nos estudos literários. O espaço em que se estabelecem e se desdobram as relações complexas entre o leitor e o texto lido, bem como as diferentes estratégias de leitura, são o eixo central, já que tais estratégias individuais ou coletivas de leitores da obra acabam por atribuir múltiplos sentidos ao texto.

Tais esferas se conjugam num tecido de relações teóricas que ao mesmo tempo convergem e divergem, uma vez que a narrativa, ou tropos discursivo, se encerra na vinculação desses dois campos de estudos que permanecem em conflito desde que Aristóteles anunciou na Poética que a História narra sobre o que aconteceu e a Literatura sobre o que poderia ter acontecido. E ainda que saibamos que o texto só existe verdadeiramente na medida em que há leitores, ainda assim permanecem as dificuldades: tanto no que diz respeito à materialidade do leitor, quanto à emergência de um sujeito histórico leitor. Investigar a relação leitor-texto para além da decodificação de grafismos, procurando indagar sobre o laço pessoal criado entre o leitor e a obra, que segundo Zumthor, provoca diferentes prazeres durante a leitura, é também um dos percursos intelectuais a ser investigado.

[1] Graduado em História (UNB), Mestre em História (UNB). Contato: julianopiraja@Hotmail.com.

Interrogar a história do ponto de vista de um estudioso literário ao mesmo tempo em que interrogar a Literatura do ponto de vista de um historiador pode ajudar a desmitificar fronteiras há muito estabelecidas. Foi o que propôs Luiz Costa Lima (2006), em um instigante texto, *A escrita da história do ponto de vista de um alienígena*, de seu: *História. Ficção. Literatura*. O que intriga Costa Lima é a falta de investimento teórico suficiente na diferença entre fato e ficção, para ele a literatura tem fronteiras mais fluídas que a ficção e isso se complexifica quando incluímos a história entre esses termos. E por mais que o debate seja antigo estamos longe de um encaminhamento tranquilo para essa questão que pretende identificar proximidades e distanciamentos entre a literatura, a ficção e a história.

Ao observar os espaços de relação entre história e ficção na Grécia Antiga, um dos campos de debates mais antigos e longevos sobre os contatos entre a literatura e a história, François Hartog (2003) aponta, ali mesmo no mundo helênico, que Heródoto somente rivalizando com Homero, ao cabo de suas *Histórias*, se tornou Heródoto. Na Grécia antiga a história era tratada como um gênero da narrativa, por isso o esforço sempre constante dos historiadores antigos em se aproximar da filosofia e empenhar-se em mostrar que a história era um campo de conhecimento distinto. Mas mesmo que a narrativa poética Homérica, por exemplo, comece *in media res*, e a história, como a buscada por Heródoto, tenha tido interesse nas origens, no começo, no motivo mais verdadeiro - a *Alethestáte próphasis*, as formas literárias da epopeia tornam-se fontes valiosas e muitas vezes fundamentais para a compreensão de atos, acontecimentos e memórias, coletivas ou individuais, da experiência grega no tempo.

Por mais encarniçado que tenha sido o debate, ficou evidente não só para Heródoto, para Hartog e para os questionamentos dessa pesquisa, que é ai também, no seio desse debate, que o historiador aparece como figura subjetiva e, portanto sujeito histórico ao mesmo tempo que produtor da história. E desde então, a narrativa literária configurou-se como precioso documento humano, provido de sentimentos e percepções e, por isso, histórico. Documentos que falam sobre o tempo com o qual dialogam e dinamizam a experiência contemporânea da sociedade no presente.

Nessa esteira, também se colocam as narrativas imagéticas, cinematográficas, fotográficas, televisivas e eletrolúdicas que, ao narrar sobre o mundo ao seu redor, costuram uma relação imediata com o tempo em que são registradas expondo a própria

instantaneidade da vida contemporânea. O mundo e o tempo contemporâneos demandam uma abrangência diferenciada dos costumes de ver, sentir, dramatizar, ler, jogar e performar história e literatura.

As narrativas contemporâneas, desde o final do século XIX com o advento da fotografia, encontraram formas novas de se apresentar, tanto no que se refere aos materiais e aparelhos, quanto na complexa articulação de vozes, pontos de vista e instâncias que estruturam as tramas criadas. Para Flusser:

> A questão abrasadora é, portanto, a seguinte: antigamente (desde Platão, ou mesmo antes dele) o que importava era configurar a matéria existente para torná-la visível, mas agora o que está em jogo é preencher com matéria uma torrente de formas que brotam a partir de uma perspectiva teórica e de nossos equipamentos técnicos, com a finalidade de materializar essas formas. Antigamente, o que estava em causa era a ordenação formal do mundo aparente da matéria, mas agora o que importa é tornar aparente um mundo altamente codificado em números, um mundo de formas que se multiplicam incontrolavelmente. Antes o objetivo era formalizar o mundo existente; hoje o objetivo é realizar as formas projetadas para criar mundos alternativos. Isso é o que se entende por cultura imaterial, mas deveria se chamar cultura materializadora. (FLUSSER, 2007, p.31)

Para a história, a árdua tarefa de ampliar suas fontes e, desde os Annalles, parece ter ficado claro aos historiadores que as fontes que alimentam os debates da história não possuem mais apenas a poeira envelhecida dos acervos documentais dos arquivos. Enquanto que a teoria literária, como área do conhecimento, que constrói uma epistemologia em torno dos processos narrativos, toma para si a função de destrinchar narrativas a partir de imagens construídas por aparelhos técnicos como a televisão, o cinema, os quadrinhos e os videogames e enfrenta as modernas narrativas para não perder um acervo múltiplo de representações.

Devido à multiplicidade de fontes e das formas narrativas, há muito os produtos culturais, considerados a base material que constitui a comunicação, estão mudando profundamente. O tradicional modelo de comunicação massiva, baseado no envio de um número limitado de mensagens a uma audiência homogênea, está dando lugar a um novo sistema capaz de abranger e integrar todas as formas de expressão, diversidade de interesses, valores e imaginações, inclusive à expressão de conflitos sociais. Na ausência de um elo causal direto, interroguemos o sentido nascido da conjuntura. As formas narrativas e o acontecimento aclaram um ao outro; têm valor de indício um em relação ao outro, mesmo quando, ao invés de se confirmarem, se contradizem. E quanto

a isso nada se pode fazer. Homens e mulheres do nosso tempo serão vistos sob essa luz, e não há nada que possam fazer.

De formas distintas, vários autores se referem à modernidade ou contemporaneidade como sendo épocas marcadas pela noção de intensificação ou de unidimensionalidade do tempo presente, estando este cindido do fluxo mais denso da temporalidade, alterando tensões e ritmos temporais diversos em nome de uma extensão uniforme.

Como exemplo, Jeanne Marie Gagnebin (1997) alerta que Walter Benjamin já especulava sobre isso. E que sobre este aspecto, elabora uma reflexão profunda acerca da modernidade, já que a modernidade privilegiava as confluências entre escrita e consciência do tempo e da morte, na qual salienta que a concepção do presente está cada vez mais direcionada e impregnada pela noção de fluidez do progresso histórico, quadro intensificador do afastamento crescente da consciência do presente em relação ao passado.

Desse aspecto podemos traduzir que a história também precisa lidar com tal quadro intensificador. Malgrado esta situação, Benjamin nota que "essa fluidez não atinge o produto da criação artística. Pelo contrário, a obra se ergue como aquilo que dura e perdura em oposição ao transitório e ao fugidio, sendo, por isso, mais viva que a vida." (GAGNEBIN, 1997, p. 147) Compreender o porquê dessa perenidade requer atenção e análise especiais, pois mesmo preocupado com modernidade, ao se aproximar da época de Baudelaire, tornando "sua" modernidade contígua à do poeta, ao compartilhar das inquietações presentes em seus poemas, Benjamin fez de sua interpretação uma experiência de leitura tão poderosa que é difícil separar quem disse o quê.

Quase um século depois de Benjamin, sem que ele fizesse qualquer ideia da multiplicidade das fontes que teríamos a nossa disposição, a própria experiência estética agita-se nesse espaço movente em que a regra dessa forma não é mais uma forma fixa. E sim, uma forma-força que se recria o tempo todo no momento da performance, ou seja, no momento do ato de fruição estética das narrativas.

Uma das mais fortes motivações para a obra artística consiste na vontade de evasão do cotidiano com seu cruel rigor e monotonia desesperadora, na necessidade de

escapar das cadeias dos desejos pessoais eternamente instáveis, na possibilidade de materializar mundos ou de recriar o seu próprio. E ainda assim ela é filha do presente.

Como a história lida ou pode lidar com tal 'materialização'? Nossa preocupação é que as imagens técnicas que produzem narrativas são as formas mais frequentes de se fazer 'texto' na contemporaneidade. Sua leitura depende muito mais da postura desde a qual o leitor exerce seu próprio pensamento? Ou tais narrativas são pura fantasia e, portanto, para história, elementos esvaziados da retórica e da seriedade que as fontes tradicionais possuem?

Diante deste quadro, interessa-nos pensar que novos tempos produzem textos e imagens novas, cuja grandeza, reside na propriedade de transformar as tradicionais regras da representação literária e também histórica, criando novas redes de articulação entre ficção e realidade, e com isso, renovando o caráter inventivo das narrativas. O que coloca em debate a visível dificuldade da disciplina História em manter uma relação desmistificada e desmistificadora com os fatos contemporâneos.

Compreender como um universo ficcional abre espaço ao debate contemporâneo sobre história. As possibilidades de entrelaçamento entre a atividade do historiador e a do escritor de "ficção" compõem nossa ideia de que tal aproximação pode situar-se no âmbito da linguagem - da forma, portanto. Além disso, o uso das imagens como vem desenfreadamente ocorrendo desde o início do século XX torna-se um potente espaço de debate para as relações que tanto recortam as experiências humanas, quanto fabricam as experiências literárias.

Trata-se de um novo modelo e de novo compromisso para a historiografia, transferindo a guinada das análises históricas para outra esfera, que diz respeito não só ao resultado, mas ao artifício, cujo recorte e limite dão-se pela dispersão em que os objetos envolvidos consumam sua configuração na narrativa. Luiz Costa Lima ao problematizar essas duas esferas do conhecimento, traça um paralelo entre ambos cuja estrutura formal que cambia seus lastros é a ficção. "Toda ficção supõe uma mímesis em ação, ainda quando, de imediato, seja impossível reconhecê-la" (LIMA, 2006, p. 211). O funcionamento da fictio, e como ela acontece nesse espaço intervalar, segundo Costa Lima: "tem um resultado muito mais complexo: a distinção já estabelecida entre realidade e real traça outra paralela – o espaço-tempo do ficcional se introduz entre o verdadeiro e o falso." (LIMA, 2006, p. 232)

O teor das fontes contemporâneas diz respeito a um estatuto que recorta não só a moldura das ditas fontes clássicas que possuem suas instâncias discursivas fixadas na preteridade, como também se abre para uma nova ordem de sua moldura que apreende o arquivo como tudo aquilo que se veicula através da ação humana, ou seja, objetos que possuem a consciência histórica como produtor e produto de sua experiência.

Nessa nova guinada das fontes históricas, advinda da tão comentada crise dos paradigmas explicativos da realidade, o aporte documental extravasa o arquivo clássico e a consciência histórica permeia-se através de outros objetos que, num passado não tão distante, por não possuírem o teor canônico de arquivo, eram delegados ao marginalismo teórico. Nesse liame se insere a questão narrativa na função de moldura discursiva para percorrer o passado na tessitura da intriga. Assim como, a narrativa é elemento da história para consumar o fato no relato explicativo, ou seja, na narração, ela é, por outro lado, a própria razão da literatura. A narrativa que é ficção, que é imaginação por meio de elaboração: a forma é, portanto, o meio de travessia entre a vida e o texto. Trata-se da narrativa literária, ou em Luiz Costa Lima "o discurso que, centrado no presente da escrita, rompe as amarras com a referencialidade – que jamais aceitara." (LIMA. 2006, p.348)

Assim, enlaçando história, literatura e ficção, diz Costa Lima que a literatura está no reino do inclassificável, a história diz respeito a essa coisa que tem um lastro laço com a verdade, e a ficção é um reino intermitente, encerrada entre essas duas coisas. Nesse sentido, a narrativa é uma estrutura formal que se dá através da construção de imagens formalizadas na ficção. Ela pode se dar em diversos âmbitos: na escrita, na oralidade, na performance, etc.

O que nos força a pensar é o mal-estar que nos invade quando forças do ambiente em que vivemos, e que são a própria consistência de nossa subjetividade, formam novas combinações, promovendo diferenças de estado sensível em relação aos estados que conhecíamos e nos quais nos situávamos. O nosso mal-estar é o de experimentarmos um tempo em que a própria condição humana criou um espaço de reinvenção constante.

Trata-se de uma experiência criativa em que o significado da obra de arte reside no espaço entre o artista e o espectador. Isto é, o espaço literário preenchido por todas as

esferas que envolvem essa relação em que a obra se dá na "morte do autor", melhor dizendo, na consumação advinda pela experiência do leitor.

Interessa pensar que novos tempos produzem textos e imagens novas, cuja grandeza reside na propriedade de desafiar as tradicionais leis da representação artística, desarticulando as fronteiras entre ficção e realidade, e, com isso elevando à última potência o caráter inventivo das narrativas atuais. Pensando assim, este projeto quer investigar esse fenômeno tão imprescindível ao homem que é a sua capacidade de contar histórias, de ouvi-las e vivencia-las.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BLANCHOT, Maurice**. A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice**. O Espaço Literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

LIMA, Luiz Costa. **História, ficção, literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WHITE, Hayden**. Trópicos do discurso:** ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: EdUSP, 1994.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

A SINGUALIDADE DOS ESCRITOS LITERÁRIOS DE RONALDO COSTA FERNANDES

Linda Maria de Jesus (UnB)[1]
Rogério Silva Lima (UnB- Orientador)

Resumo: O objetivo deste texto centra-se no fazer artístico do escritor maranhense Ronaldo Costa Fernandes, cujo objetivo é mostrar como se constitui a particularidade de suas criações narrativas. Nesse sentido, a chave para esta análise é o aspecto singular da escrita narrativa do escritor. Mostraremos como se constituem as especificidades da representação dos seus personagens e narradores, e como elas implicam no enredo das ficções. De modo igual, propomos como particularidade imagens da loucura, do medo, do momesco, da solidão e do estranho, na vida e no corpo dos personagens.

Palavras-chave: Escrita narrativa; Singularidades; Sentimento de catástrofe.

O tempo da escrita é um tempo único, é um tempo onde o escritor liberta todos os encantos, devaneios e intempestividades. É um tempo-espaço singular onde se associa dia e noite, sonhos e monstros, passados e presentes. Portanto, escrever é um ato indizível: é render-se a um paradoxo formado a partir de luzes e trevas; em que o escuro não representa a impossibilidade de ver, e sim um modo especial do artista, através de sua retina - inerente à arte, conseguir visualizar, para depois representar na escrita.

Diremos, então, que o escritor é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento, é aquele que escreve e expõe perigosamente sua criação ao outro. Pois contar é tocar nos limites da linguagem, uma vez que na linguagem tudo retorna à ideia de afirmação, e o que nela nega, nela também se afirma; pois, é somente na experiência do criar artístico que se consegue interiorizar a exterioridade dos fatos, da vida, do corpo e do ser.

Essa, talvez, seja a necessidade do fazer literário; transformar o invisível no visível, já que a escrita exige a retenção de um modo diferente de dizer e perceber a realidade humana. E, talvez, este seja o traço distinto do discurso poético: a ausência da

[1] Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. Professora Assistente da Universidade Estadual do Maranhão. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão. Membro Pesquisadora do grupo *Mnemosyne* Estudos sobre a memória, história e literatura.
[2] Doutor em Semiologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Associado e Chefe do Departamento de Teoria Literária da Universidade de Brasília.

consistência, a impossibilidade de desenvolver o pensamento para além do seu núcleo constitutivo, sem por isso deixar de ser uma literatura.

Assim, é a escrita do escritor maranhense Ronaldo C. Fernandes. Uma escrita narrativa cujo enredo movimenta-se a partir de um modo diferente de dizer e perceber a realidade humana. Uma escrita de interrupções rítmicas - movimento não convencional nas prosas - que imprime ao leitor um ritmo especial de acompanhar os enredos das narrativas.

Contudo, direi que essa particularidade rítmica, que se dá nos enredos das tramas, não esvazia a escrita das narrativas, pelo contrário confere a elas liberdade. Tendo em vista que, ainda que os enredos não apresente um intervalo regular, não se verifica prejuízo na leitura, considerando que mesmo diante desta irregularidade ele mantém cadência na constituição dos fatos narrados.

Nesse sentido, menciono que esse modo de escrever do Ronaldo C. Fernandes equivale à forma própria que ele usa para fazer literatura, considerando que a quebra do nexo sintático em sua escrita, termina por conferi às construções narrativas: identidade e singularidade, atestando assim a versatilidade do escritor no universo literário.

Levando-se em consideração os aspectos aqui mencionados é que se sugere mostrar neste texto, como se dão as especificidades do fazer literário no interior dos enredos, quais os elementos constituem essas especificidades, e de que forma elas implicam na representação de vida dos personagens. Nesse sentido, é que se busca projetar as singularidades dos escritos literários do escritor maranhense Ronaldo C. Fernandes.

A especificidade da abordagem ficcional do escritor

A abordagem ficcional ronaldiana tece-se a partir do senso da ambiguidade da vida: nascer/morrer, sonhos/medos, vitória/fracasso, ilusão e desilusão. São sempre de sentimentos ambíguos que se tecem o corpo e a vida dos personagens. Dessa forma, direi que a alienação, a ideia de perseguição, a loucura e o medo (elementos comuns nas narrativas) que experimentam os personagens e os narradores, equivalem aos acontecimentos que o sujeito moderno experimenta no espaço urbano.

Imagino que essa é a doença física e psicológica dos personagens: a experiência da catástrofe, isto é, dos acontecimentos sociais e políticos em que o individuo vivencia diante da complexidade que é esse espaço urbano; no qual a vida do sujeito passa a ser

determinada a partir de estimativas numéricas. Pois, como lembra Agamben em *Estado de exceção* (2003), diante do colapso social e político em que vive hoje a sociedade, os indivíduos encontram-se expostos a uma vida nua. Uma vida nua em que a exceção, que deveria ser um estado excepcional, tornou-se a regra.

Sob essa lógica, exponho que nas tramas todos os personagens vivem um estado de exceção permanente, não aquele vivenciado sob as cercas de arames, mas um estado de perda de direitos; no qual a loucura, a depressão, a ansiedade – elementos comuns na contemporaneidade – é experimentado no corpo permanente.

Esse sentimento de catástrofe permanente pode ser percebido, não só nas vozes dos personagens, mas também nas vozes dos narradores-personagens que compõem a trama das narrativas. Isso porque tendo em vista que as ficções narrativas são sempre construídas sob o olhar do narrador-personagem. Esses sujeitos narradores dão-se como porta-vozes dos dessabores vivenciados pelos personagens.

Logo, há, portanto, na representação do contar desses narradores um confronto de vozes que beiram para a representação da imagem da alienação, catástrofe, estranho, loucura e elefantíase. Imagens catastróficas que se estendem ao corpo, ao psicológico, à percepção e, enfim, à vida dos personagens.

As histórias que sustentam os enredos ajudam a representar a falta de perspectiva na vida dos personagens, considerando que mesmo diante de desenhos – sociais e profissionais – satisfatórios, suas vidas são sempre representadas a partir do caos. Para Sérgio, personagem protagonista de uma das narrativas de U*m homem é muito pouco*; o "sujeito vive eternamente dentro de um convento. A vida é um convento" (FERNANDES, 2010, p. 89).

Um convento que é representado na vida de todos, através dos elementos: angústia, exceção, medo, loucura e solidão. Igualmente, direi que esse turbilhão de sentimentos equivale, talvez, aquilo que o filósofo polonês Zigmund Baumman nomeia de fragilidade de laços em *Modernidade líquida* (1999). Considerando que diante da complexidade social, politica e econômica dessa modernidade, todas as relações, eventos, vidas e, de forma particular, a segurança do indivíduo tende a ser dissolvida pelos acontecimentos, e pela experiência catastrófica de ser um *homo sacer* nessa modernidade, espaço-tempo em que o ser se constitui como um sujeito meramente abandonado ao crime e, portanto, devoluto a uma vida nua (AGAMBEN, 2010).

Sob essa lógica, destaco que as ações narrativas são orientadas a partir de eventos catastróficos, experimentados pelo sujeito na modernidade. Sendo, pois, estes eventos que ajudam a construir em seus corpos a noção do estranho, do grotesco e do gingantesco. De modo semelhante, impõe-se mencionar que de forma singular os corpos dos personagens ganham a mesma proporção dos desajustes sociais. Logo, os enredos e os personagens se tecem na escrita narrativa sob a orientação do tempo presente.

Isso porque que é sempre a sequência de tudo aquilo que o corpo experimenta no *presente do agora*, como diria Paul Ricoeur em *Memória, história, esquecimento* (2007), que a vida dos personagens é construída; tendo em vista que este *agora* é um tempo-espaço que nunca para de se dar ao sujeito, singularidade que ajuda a construir na representação, a extensão do sentimento de angústia na vida dos personagens.

Um tempo cuja sequência de eventos não apresenta fim, e que, portanto, não há conclusão; fato que se estende também para a escrita dos enredos, pois ainda que se finalize a história, paira sobre o leitor uma espécie de incompletude. Esse sentimento de incompletude se entende à vida de transtorno dos personagens, uma vida que parece nunca fechar e nunca completar o ciclo.

Nesse sentido, a vida é inconclusa. É uma vida sempre marcada por angústias, estranhamento e isolamento. Assim, as vidas que se apresentam nos enredos são vidas sempre acrescidas, isto é, desenhadas sob a excrecências dos problemas diários em que vive os sujeitos. Esse volume, talvez, responda pela elefantíase e grotesco – elementos comuns nas narrativas – na vida dos personagens. Um grotesco que quando não se dá no aspecto físico, pode ser observado na voz, nos sentimentos, nos espaços e nas percepções dos personagens.

Quanto ao tempo *presente do agora* dos personagens, é sempre o tempo do impulso, do medo, das inconclusões, da morte, do fracasso e dos começos. Começos em que os sujeitos parecem experimentar - como em um círculo - sempre a mesma experiência: local, instantânea e provisória. Diante desta órbita temporal; vida, eventos, corpos e, enfim, tudo que compõe as narrativas dão-se em forma de delírio.

Expresso que o se verifica na criação literária ronaldiana, são imagens singulares que ajudam a movimentar na leitura dos textos, sensações de um universo-lugar, onde o corpo encarna os movimentos de um tempo de dissolução do eu, de subjetivações e de

tudo aquilo que se experimenta uma vida inteira. Uma vida inteira de possibilidades, mas também de incertezas.

De modo igual, destaca-se que há na representação destas vidas, uma associação e, ao mesmo tempo, uma projeção de uma consciência de ser um Ser - como projeto do mundo. Quem sabe, talvez, esta consciência não equivale aquilo que Martin Heidegger em *O ser e o tempo* (2005), chamou de *mundanidade*. Mundanidade em que os sujeitos apresentam-se como meros instrumentos de uso, de vida e até da sua própria condição de ser, estar e permanecer no mundo. Sujeito instrumento, que no dizer de Agamben convoca-se sob a terminologia de *uso dos corpos*.

Diante da singularidade da escrita narrativa de Ronaldo C. Fernandes, é que falo: é sempre da experiência do abandono que se constroem a vida dos sujeitos. São eles, sempre, sujeitos solitários da vida, de sonhos, de expectativas, portanto, encontram-se sempre diante de um tribunal. Como em *O processo* de Franz Kafka (1962). Um processo no qual todos nós temos contas a acertar.

Não seria este o preço da conta em que Clemente – personagem de uma de suas narrativas – teria que quitar? Na sua condição de militar, marinheiro e, também cozinheiro da frota; sempre dizia estar exaurido, estar louco e farto da vida. No entanto, também mencionava que não tinha como fugir do mar, pois o monstro oceano habitava em seu corpo. Assim, "meu corpo é o mar, minha vida é o mar, minha loucura, doença, solidão e cheiro é o mar" (FERNDANDES, 2010, p. 67).

Disso, se constrói o seu abandono e a sua desilusão: da imensidão do mar. A extensão do oceano equivale à extensão da sua solidão. O sentimento de imensidão - que parece não ter fim - é que leva Clemente ao caos e o torna louco. Um sentimento, que o faz *andar vazio entre gentes*. Que o faz sentar sujo e rasgado diante do mar, e o faz perambular enlouquecidamente pelas ruas, diante de um sentimento total de abandono. Portanto, o mar é o seu tribunal é a sua sentença.

Esta sensação de solidão que carrega Clemente é compartilhada entre todos os personagens do escritor; pois há em todos eles um abandono do *ente pelo ser*. Um abandono que modifica os desenhos do corpo, da alma e dos sentidos; como se todos os sujeitos do nascer ao morrer assinassem um contrato. Um contrato, quem sabe aos moldes do *Contrato social* de Jean-Jacques Rousseau (1762), pois como já dizia ele: o homem nasce livre, mas em todos os lugares lhe põem ferros.

Assim, se encontra Clemente, sobre ferros: abandonado, sujo, moribundo, esquisito e, completamente, louco diante do mar e daquilo que se constituiu a nomear de vida.

Portanto, o mar é o seu tribunal é a sua sentença. E, diante de toda e qualquer sentença só permanece a figura do réu e a figura do juiz. Nesse sentido, somos sujeitos solitários, digo, abandonados diante dos nossos próprios tribunais. E, como menciona Jean-Luc Nancy:

> Abandonar é remeter [...] é comparecer absolutamente diante da lei, diante da lei como tal na sua totalidade. Do mesmo modo, ser banido não significa estar submetido a uma certa disposição da lei, mas estar submetido à lei como um todo. Entregue ao absoluto da lei, o banido é também abandonado fora de qualquer jurisdição.
> (NANCY *apud* AGAMBEN, 2017, p.64)

Igualmente, direi que Clemente, Sérgio, Eurico, O viúvo, Amélia, A diva e todos os demais personagens que constituem o universo da criação ronaldiana, se encontram abandonados, e, portanto, completamente órfãos da lei e da vida. Todos, de uma forma ou de outra, se tornam objetos de maquinação. Isto é, se encontra diante daquilo que Ricoeur em *O mal: um desafio à filosofia e á teologia* (1988), menciona como a *queda*.

Uma queda em que segundo a narrativa bíblica, herdamos da desobediência dos nossos primeiros ancestrais. E, que não significa "simplesmente uma queda, mas a história do próprio ser". (HEIDEGGER *apud* AGAMBEN, 2017, p. 65). Logo, nisso se constitui a singularidade da vida dos personagens: em uma *vida nua*. Uma vida em que o sujeito é representado sempre a partir de diferentes prescrições e diferentes proibições.

Diante disso, é que menciono: na singularidade das ficções do universo ronaldiano, não existe perspectiva de mudança de rota para a vida dos personagens, pois nada inverte integralmente o significado da vida do indivíduo. De modo igual, direi que o ponto sensível da singularidade de sua escrita, é a ambiguidade do ser, isto é, a profundidade dos processos sociais, filosóficos, políticos e culturais, que se desenham na vida de cada sujeito.

E, é sob a hipótese dessas ambiguidades que se tece e constrói a vida dos indivíduos; nisso reside a singularidade da sua escrita. Singularidade que explicita e sugere a ordem do insólito, ou seja, daquilo que não é habitual, que é raro e, portanto, incomum.

Igualmente, diante desta hipótese, se pontua que a especificidade da escrita do Ronaldo C. Fernandes, se projeta a partir de diferenças. Diferenças que beiram para a ordem do monstruoso como, por exemplo, o corpo de Flávia que mediante aos inúmeros problemas emocionais, assume uma forma gingante.

Tal diferença, também se dá na vida de Eurico, que definha e mingua; ganhando assim uma ideia metamórfica de desgaste, de maquinismo, de aspectos miúdos e ordinários da vida. Assim, entre um personagem e outro o que se constrói são ideias que metaforizam uma espécie de excepcionalidade, de anormalidade da vida, dos sonhos, dos corpos e das coisas.

De modo igual, expresso que as imagens de loucura, elefantíase, medo, maquinismo, morte; e tantas outras imagens que se dão neste universo prosaico, simulam na escrita ronaldiana, singularidades do grotesco e do monstruoso. Portanto, são imagens que insinuam verdades, e que quando abertas na representação, "ilumina apenas a coisa e, fechando-se sobre ela, apreende ainda a sua própria aparência" (AGAMBEN, 2010, p. 48).

Alega-se, então: o que se constrói diante destas singularidades é fleches de iluminação. Iluminação da catástrofe, do estranho, da loucura, do momesco, do grotesco, da deformidade das coisas e dos processos. Isso porque todos esses fleches encontra-se, por sua vez, sob a aparência do estado de verdades. Verdades, onde as palavras, o corpo e o ser do artista, encontram sua própria morada. E, como diria Agamben em *Ideia da prosa* (1999), essa morada da verdade não é o limite inicial ou final do artista, considerando que ele sempre se mantém no meio.

Penso, então, que é sob o aspecto da iluminação e da morada da verdade, que é dada luz aos narradores - da prosa ronaldiana - para que eles possam entoar vozes que explicitem que os sentimentos catastróficos que experimentam os indivíduos, encontram-se atrelados às transformações que se operam na vida de cada ser, na contemporaneidade. Espaço-tempo em que o corpo, enquanto sistema de significações obriga-se a buscar no íntimo do ser um sentido simbólico, e não somente um sentido funcional.

Em *A transparência do mal: ensaios sobre fenômenos extremos*, o sociólogo francês Jean Baudrillard expõe que as "inquietações em que se experimenta nesse tempo, levam o sujeito a questionar a validade da felicidade; felicidade que não passa de

um mero mito, cuja função é mascarar as contradições sociais" (BAUDRILLARD, 1996, p. 09).

Assim, tendo em vista os aspectos aqui mencionados, intuo dizer que as singularidades que compõem o universo da escrita do autor Ronaldo, são posições assumidas que podem, talvez, implicar na forma como o escritor ver o mundo. Isso porque imagino que dentro de toda e qualquer abordagem estética, se configura modelos de representação, mas também se configura modelo de anti-representação.

Modelos que se cunham de critica e de anticrítica, de crescimento e de encolhimento. Considerando que hoje, a humanidade já percorreu "todos os caminhos da produção e da superprodução virtual de objetos, de signos, de mensagens, de ideologias, de prazeres. Hoje, tudo está liberado, o jogo já está feito" (BAUDRILLARD, 1996, p. 9).

Imagino que diante desse percurso de eventos tão vastos e já tão transfixados pelos pés da humanidade, se ateste a profundidade do fenômeno literário: em posições estéticas, em ideologias, na representação do mal, da loucura, do medo, do estranho e do momesco. Um mundo de eventos, cuja representação não seria outra, senão a catástrofe; considerando que nela nos encontramos expostos a crimes de todas as ordens e natureza.

Dado o exposto, menciono: é sempre na exterioridade daquilo que Heidegger (2005) nomeia de *mundanidade* que o corpo, a escrita, a linguagem, o poeta e o artista se constroem. Consequentemente, tudo se dá a partir da imagem daquilo que tece o sujeito. Uma imagem repleta de fios. Fios que se dão - a quem trabalha com as palavras – numa diversidade de mundos, de estranhamentos, de elementos fantásticos; e, enfim, de possiblidades e invenções.

Portanto, é desse universo de fios e cores que se tece e se costura a singularidade da escrita do autor maranhense Ronaldo C. Fernandes, digo, dá constituição da vivência do sujeito na modernidade. Uma vivência, que embora não se realize de forma pontual nos seus escritos literários, pode ser percebida na especificidade das representações. Desse modo, é sob essa lógica que aqui expresso: embora a imagem da catástrofe não se encontre, nos enredos, efetivamente exposta à vista do leitor, ela ajuda a relativizar estratégias para se pensar na construção do elemento fantástico dentro do universo prosaico dos romances *O viúvo*, *O morto solitário* e *Um homem é muito pouco*.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

----------. *O uso dos corpos*. Trad. Selvino. São Paulo: Boitempo Editorial. 2017.

----------. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaios sobre fenômenos extremos*. Trad. Estela dos Santos Abreu. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus, 1996.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *Um homem é muito pouco*. São Paulo: Nankin, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Shuback. 15ª ed. Editora Vozes: Petrópolis - Rio de Janeiro, 2005.

PAUL, Ricoeur. *O mal: um desafio à filosofia e á teologia*. Tradução: Maria de Piedade Eça de Almeida. Campinas, SP: Papirus, 1988.

O MEDO REVERSO DO OUTRO

Luiz Jorge Soares Guimarães (UFF)[1]

Resumo: Este artigo visa à apresentar um breve estudo acerca dos antediluvianos, ou primeiros cainitas (Entenda-se por cainita não só os descendentes de Caim, mas também seus antecessores, visto que se pode sintetizar neste personagem, de modo lato, a ideia de ser humano, segundo Freud, em *O mal-estar na civilização*: aquele ser regido pelo impulso sensual e pela consequente agressão, que produz a ideia de falta, ou seja, de culpa), do livro primeiro da Bíblia, *Gênesis*, sob uma ótica psicanalítica e filosófica, voltada para a analise do medo.
Palavras-chave: Alteridade mortal; Falta; Medo reverso.

O medo reverso do outro: temores antediluvianos

No primeiro livro a compor o Pentateuco de Moisés, *Gênesis* (DIVERSOS, 1962), o autor informa ao leitor, segundo a teologia judaico-cristã, a criação da Terra, dos céus, dos mares, da porção seca e de todos os seres viventes, animais e vegetais, incluindo os primeiros da raça humana. O caráter criacionista de sua história tende a uma objetividade grande dos acontecimentos e os sete dias de fundação são decisivos para os episódios que se seguirão a eles. Mas, antes de relatar os diálogos dos humanos no "início dos tempos", vale a pena ressaltar o que acontecera em cada dia de fundação, por causa de três momentos importantes que revelam uma ideia de fecundidade, de continuidade e de movimento das coisas de modo aparentemente "natural", de acordo com os desígnios do Criador, a saber: no primeiro dia, Deus faz a separação entre os Céus e a Terra, e entre a luz e as trevas, em seguida, percebe que é bom, como sucederá em todos os dias; no segundo dia, há a criação do firmamento, e a separação entre águas e águas; no terceiro dia, vem a criação da terra firme e dos mares, das relvas e ervas e, das árvores frutíferas (fecundidade vegetal); no quarto dia, tem-se a criação dos luzeiros no firmamento, para separar o dia da noite, o sol da lua, as estações, os dias e anos (fecundidade temporal); no quinto dia, os seres do mar e do ar são criados e, por fim, no sexto dia os animais terrestres, domésticos, répteis e selváticos, e (fecundidade animal):

> 26 Também disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves

[1] Graduado em Letras (UFF), Mestre em Estudos de Literatura (UFF). Contato: luizguimaraes@id.uff.br

> dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela terra.
> 27 Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. (DIVERSOS, 1962, p. 7)

Por fim, no sétimo dia, Deus termina todas as suas criações, percebendo, ao longo dos dias fundacionais, que tudo o que fizera era bom, e abençoa esse "último" dia por ser aquele no qual Ele descansará. Portanto, o que quis se preservar aqui foi a ideia de ordem e progressão que pode se subentender das três fecundidades imanentes a cada elemento geral, respectivamente, distinguidos acima, para que o leitor perceba uma ordenação "original" das coisas, tanto do universo quanto dos seres, e uma certa estabilidade inerente aos fenômenos criados por Deus, visto que esses têm em essência a virtude da capacidade de recriação, ainda que de modo tácito: sementes, dias, proles; e percebe-se também que, com o entendimento do bem e do mal, essa ordenação sofre um rompimento na esfera animal que, de transcendental, decairá na mortal. Com este breve resumo da criação do universo, pode-se iniciar um estudo da primeira cultura ocidental de matriz judaico-cristã, a de Adão, Eva e de seus filhos Caim, o lavrador, e Abel, o pastor, para que se possa perceber que apenas no momento em que os "homens" dão início a um protótipo cultural, transgredindo a Lei única, a questão da alteridade inicia-se e entre em jogo a estabilidade das coisas do mundo recém criado, demonstrando que, tais relações têm seu início a partir, primeiro, do ímpeto quase infantil de querer saber justamente o que lhes é vedado, que se revela no diálogo de Eva com a serpente e, depois, o consequente medo de Deus e de si, por causa do descumprimento da regra basilar, o não devassamento da árvore do conhecimento, cometido pelo casal, e a percepção do conhecimento dicotômico com suas perspectivas fatídicas e resultados desoladores:

> 3 Mas a serpente, mais sagaz do que todos os animais selváticos que o Senhor Deus tinha feito, disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim?
> 2 Respondeu-lhe a mulher: Do fruto das árvores do jardim podemos comer,
> 3 Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Dele não comereis, nem tocareis nele, para que não morrais.
> 4 Então a serpente disse à mulher: É certo que não morrereis.
> 5 Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se vos abrirão os olhos e, como Deus, sereis conhecedores do bem e do mal.
> 6 Vendo a mulher que a árvore era boa para se comer, agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou-lhe do fruto e comeu, e deu também ao marido, e ele comeu.

> 7 Abriram-se, então, os olhos de ambos; e, percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira, e fizeram cintas para si.
> 8 Quando ouviram a voz do Senhor Deus, que andava no jardim pela viração do dia, esconderam-se da presença do Senhor Deus, o homem e sua mulher, por entre as árvores do jardim.
> 9 E chamou Senhor Deus ao homem, e lhe perguntou: Onde estás?
> 10 Ele respondeu: Ouvi a tua voz no jardim e, porque estava nu, tive medo e me escondi. (DIVERSOS, 1962, pp. 8-9)

Essa passagem revela o elemento fundamental para o desenvolvimento do estudo da construção dessa cultura: o medo que se segue à transgressão de uma regra e como este devassamento ocorre por uma questão ambivalente: por um lado, Eva, instigada pela serpente, o mais sagaz dos animais selváticos, quer se igualar a Deus e, por isso, como se lê na passagem, come do fruto da árvore do conhecimento e oferece-o a Adão, já por outro lado, e poderia ser tanto o homem como a mulher a oferecer o fruto na ocasião anterior, visto que os dois comem de modo condescendente, eles, ao partilharem o fruto, declinam em se colocar no lugar do outro, pois a transgressão da Lei não seria a simples vontade de entender o outro – ainda que o conhecimento fosse tentador, visto ser uma potencialidade de equiparação intelectual e transcendental –, mas, sim, de tomar o lugar do Outro,de adquirir aquilo que não lhes competia, ou seja, portar o conhecimento do bem e do mal, e além, e mais complexo, essa tomada de lugar, ou tentativa de assimilação do Outro, proporciona uma sublimação às avessas, pois, embora ela os leve ao conhecimento da bondade e da maldade, a perda da veste de graça – "Antes da queda, mesmo sem estarem cobertos por nenhuma veste humana, não estavam nus: estavam cobertos por uma veste de graça, que os envolvia tal como um traje glorioso (...)" (AGAMBEN, 2014, pp.91-92) –, arruína a situação edênica da vida do casal, pois os despe aos olhos e os vincula ao pecado, que desautoriza a superioridade transcendental, culminando em uma expulsão conjunta e compulsória do paraíso terrestre, do Éden, e da interdição e exílio do homem para longe da eternidade, ou seja, para distante da segunda árvore de suma importância daquele jardim, a árvore da vida, que passa a ser protegida com as luzes refulgentes de uma espada sagrada que lhe guarda o caminho (DIVERSOS, 1962).

A relação com o outro desponta como um temor que, inicialmente, tem origem em um medo de si, como no exemplo da vergonha dos seres nus que, ao se perceberem como tais, buscam resguardar-se, e só depois caminha em direção ao Outro, que nos textos de Moisés é representado por Deus. Adão e Eva, mesmo que distintos entre si,

tanto na forma como foram construídos, quanto nos desígnios de cada um, são seres que aceitam a provocação da serpente sem dela questionar, a não ser quando tal questionamento os leva à transgressão, para a ascensão do poder, porque, se eles se encontram acima e no domínio de quaisquer seres do reino animal e cedem aos argumentos da serpente, o fazem, aparentemente, por quererem e não porque foram persuadidos, porque, como relatado por Moisés, eles são quem têm o domínio dos seres e da terra. Mas a tentação era grande demais, ainda que o preço fosse mortal:

> 28 E Deus os abençoou, e lhes disse: Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e sujeitai-a; dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, e sobre todo animal que rasteja sobre a terra.
> 29 E disse Deus ainda: Eis que vos tenho dado todas as ervas que dão semente e se acham na superfície de toda a terra, e todas as árvores em que há fruto que dê semente. Isso será para mantimento.
> 30 E a todos os animais da terra e a todas as aves dos céus e a todos os répteis da terra, em que há fôlego de vida, toda erva verde lhes será para mantimento. E assim se fez. (DIVERSOS, 1962, 7-8)

Desse modo, o leitor pode, inicialmente, vislumbrar o problema da questão da alteridade nas origens da cultura ocidental, enquanto uma suscetibilidade fundamental do indivíduo que, aparentemente, parece tentar entender o Outro, mas que, em uma análise mais detida da situação, revela-se como uma falta de aceitação do Outro e um desejo forte de assimilação, narcisista (FREUD, 2010), que aqui chamar-se-á de alteridade mortal, ou seja, uma capacidade inter-relacional que não só advém da origem da cultura judaico-cristã, com sua fundação estrutural por meio da morte e pelo conhecimento do bem e do mal, que tende a promover um diálogo unilateral com tendências a algum tipo de assimilação ou ao extermínio do Outro através de alguma relação de posse e de dominação, para que, em uma tentativa de dominar o saber distinto, possa-se subverter as categorias fundacionais e promover uma administração do domínio do território alheio, deliberadamente, que por hora se revela na tentativa dos homens se equivalerem a Deus e ansiarem por possuir terras que não lhes é de direito, neste caso: ou as propriedades da geografia metafísica, ou mesmo da cognição onisciente. Porém, como resultado, os primeiros seres, quando buscam o discernimento do bem e do mal cometem um crime de pena capital contra eles mesmo e acabam por fazer uma sublimação às avessas: tornam-se mortais, porém conhecedores da divisão bem e mal, e relegam este fardo aos seus descendentes, tal qual uma tragédia anunciada:

> 15 Tomou, pois, o Senhor Deus ao homem e o colocou no jardim do Éden para o cultivar e guardar.
> 16E lhe deu esta ordem: De toda árvore do jardim comerás livremente,
> 17 Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás. (DIVERSOS, 1962, p. 8)

Eles comem o fruto e, assim, por meio de uma sentença de morte que faz com que suas vidas, antes eternas, passem a ter um prazo de validade, os anos, tornam-se mortais. Fato esse que se aproxima do que o filósofo francês René Girard chamou de "assassinato fundador" (2012), quando do seu estudo comparativo entre a mitologia da Antiguidade Clássica e os Evangelhos, de modo a produzir uma antropologia dos estudos religiosos e mitológicos, na tentativa de conseguir trazer para o plano terreno e humano não só essas narrativas, como também muitas das possibilidades metafísicas oriundas delas, e que se exemplificam, não mais com os exemplos dos pais do início das eras, mas, agora, dos filhos, visto que, após a temporalidade demarcada dos seres, com Adão e Eva, a morte se instaurará de modo decisivo e outro no contato entre os homens, entretanto, desta vez por via do assassinato:

> A doutrina do assassinato fundador não é apenas mítica, mas bíblica. No Gênesis, ela se encontra no assassinato de Abel por seu irmão, Caim. O relato desse assassinato não é um mito fundador, mas a interpretação bíblica de todos os mitos fundadores. Ela nos conta a fundação sangrenta da primeira cultura e as consequências dessa fundação, que constituem o primeiro ciclo mimético representado na bíblia.
> Como Caim procede para fundar a primeira cultura? O texto não coloca tal questão, mas reponde implicitamente a ela pelo simples fato de limitar-se a dois temas: o primeiro é o assassinato de Abel, o segundo é a atribuição a Caim da primeira cultura que se situa claramente no prolongamento direto do assassinato, e que, na verdade, não se diferencia das consequências vingativas, mas rituais, desse assassinato. (GIRARD, 2012, pp. 128-129)

Antes de seguir plenamente com a breve história de Caim e Abel e com seu longo legado para a humanidade ocidental, faz-se necessário esclarecer a ideia de medo reverso, lançada na introdução deste ensaio, para que o leitor possa se familiarizar com algumas expressões utilizadas que refletem nada menos do que os acontecimentos do texto bíblico de modo a se cristalizarem em estruturas fixas, no plano composicional, para facilitar o estudo proposto. Desse modo, entende-se por **medo reverso** um temor consecutivo a uma transgressão, que tem sua essencialidade na alteridade mortal, por ser um medo de tendências a regressões narcísicas onde a fantasia impera sobre a realidade, mas não qualquer fantasia e, sim, aquela deliberada por um Eu de modo arbitrário e de

acordo com os seus anseios e desejos de satisfação própria e, libidinalmente, patológica (FREUD, 2010), que faz com que as capacidades deliberativas da psique, que produzem devaneios de acordo com a intensidade de uma perda e da sua respectiva necessidade de preenchimento do vazio, se transpassem para o plano cultural, em uma interface entre o interior e o exterior, assim como com Adão e Eva, que temem a Deus após perderem a veste de graça (AGAMBEN, 2014), e recriam vestes com o que lhes é acessível às mãos, e com Caim, que teme também a Deus após assassinar seu irmão mais novo, em o primeiro homicídio (1962), e mimetiza em si a ideia de morte, embora só lhe reste a errância:

> 8 Disse Caim a Abel, seu irmão: Vamos ao campo. E estando eles no campo, sucedeu que se levantou Caim contra Abel, seu irmão, e o matou.
> 9 Disse o senhor a Caim: Onde está Abel, teu irmão? Ele respondeu: Não sei: acaso sou eu tutor de meu irmão?
> 10 E disse Deus: Que fizeste? A voz do sangue de teu irmão clama da terra por mim.
> 11 És agora, pois, maldito por sobre a terra cuja boca se abriu para receber de tuas mãos o sangue de teu irmão.
> 12 Quando lavrares o solo não te dará ele a sua força; serás fugitivo e errante pela terra.
> 13 Então disse Caim ao senhor: É tamanho o meu castigo, que já não posso suportá-lo.
> 14 Eis que hoje me lanças da face da terra, e da tua presença hei de esconder-me; serei fugitivo e errante pela terra: quem comigo se encontrar me matará.
> 15 O Senhor, porém, lhe disse: Assim qualquer que matar a Caim será vingado sete vezes. E pôs o senhor um sinal em Caim para que o não ferisse de morte quem quer que o encontrasse.
> 16 Retirou-se Caim da presença do senhor, e habitou na terra de Node, ao oriente do Éden. (DIVERSOS, 1962, pp. 9-10)

Caim torna-se um amaldiçoado a viver, após o seu crime, porque, como não agradara anteriormente a Deus com os seus presentes, inveja o irmão, que sacrificara um dos animais de sua ordem e agradara ao seu Criador, e mimetiza o ato de modo horrendo, assassinando o sangue de seu sangue, na tentativa narcísica e patológica (FREUD, 2010) de subjugar o outro com sua alteridade mortal, que se coloca em uma

posição além de si apenas para dela se aproveitar e tomar seu lugar, ultrajando o morto ou mesmo exterminando-o, como, de fato, sucede no relato bíblico. E similarmente ao modo que acontecera aos seus pais, o medo parece novamente estar acompanhado da necessidade de se esconder, como se a covardia, ou a culpa, recaísse sobre o criminoso de modo que esse internalizasse o medo que, primeiramente, produzira sobre o Outro. Abel, antes de morrer pelas mãos do próprio irmão, fora surpreendido, não teve tempo de revidar, sendo abatido sorrateiramente, enquanto acreditava estar participando de uma aventura fraterna. Em seguida, Deus, ao indagar sobre os motivos de Caim, recebe de antemão, como resposta, apenas a réplica revoltada "Não sei: acaso sou eu tutor de meu irmão?" (DIVERSOS, 1962, p. 9), que demonstra que Abel já fora assimilado, ou mimetizado, às avessas, por Caim, pois, se aquele sacrificara um animal para Deus, este sacrifica o irmão, para tomar-lhe o lugar e dominar o seu ser, numa tentativa de se impor superior não só ao irmão, mas ao Divino também, subvertendo toda ordem, e, então, e em decorrência do acontecido, Deus profere os castigos que transformarão Caim no mais desafortunado dos seres, condenado a errar pelo mundo, a não conseguir se sustentar com o seu próprio trabalho, tornando-se destinado a uma vida de fraqueza e pobreza, porque, não importando o que esse faça, a partir do fratricídio, ele nunca mais obterá forças para se levantar contra alguém novamente e estará fadado a não morrer por mão de nenhum ser vivente, visto que fora marcado com o sinal sétuplo da vingança. Caim, agora, é o animal sacrificado, porém continua vivo e continuará. O ato subversivo subverte a existência pessoal e seus dias mortais serão todos mortos, enquanto a vida, naufragada no sangue do irmão, acolherá os cantos da consciência que, para o navegante, soarão como os estertores do ressentimento, levando-o da imitação à danação, à deriva de uma existência fora do caos.

Com isso, chega-se à conclusão de que os "primeiros" seres, ou melhor, os cainitas da primeira era, carregam o medo na alma por condenação e maldição, pois são transgressores por natureza. Ao não admitirem o próprio *Status Quo*, eles sentem-se inferiorizados e buscam tomar o lugar do Outro, que, ora se revela na tentativa de Eva e Adão se igualarem a Deus, no diálogo direto entre o físico e o metafísico por meio da apreensão do saber igual do bem e do mal, ora se revela na busca de mimetizar o seu próximo, quando Caim decide assumir o lugar de Abel tanto pela ação quanto pela posição. E, por conseguinte, Deus se arrepende de sua criação, ao ver os filhos de Caim

decaírem na violência brutal, no estupro, e na plena falta de alteridade, ou na alteridade mortal, voltada para o entendimento do outro e seu domínio coercitivo, e afunda os dias em um dilúvio letal, que apenas salvará um dos descendentes de Caim, o filho de Lameque, Noé, por este ter duas qualidades viáveis para uma alteridade propositiva entre os homens: a justiça e a integridade:

> 5 Viu o Senhor que a maldade do homem se havia multiplicado na terra, e que era continuamente mau todo o desígnio do seu coração;
> 6 Então se arrependeu o Senhor de ter feito o homem na terra, e isso lhe pesou no coração.
> 7 Disse o Senhor: Farei desaparecer da terra o homem que criei, o homem e o animal, os répteis, e as aves dos céus; porque me arrependo de os haver feito.
> 8 Porém Noé achou graça diante do Senhor.
> 9 Eis a história de Noé: Noé era homem justo e íntegro entre os seus contemporâneos; Noé andava com Deus. (DIVERSOS, 1962, pp. 11)

Chega-se ao fim deste ensaio com a sensação de que não houve grandes mudanças ao longo da história da humanidade ocidental. Ao menos, é apenas um curso histórico ocidental. E, se por um lado, a cultura judaico-cristã tem sua origem no medo do outro provocado pela própria falta, ou seja, um medo inicial de si mesmo, quando da percepção dos sexos e sua sumária associação ao que é bom e ao que é mau, a cultura moderna, mesmo trajando belas indumentárias, mostrou-se com os mesmos princípios dos cainitas da primeira era: assassinato, estupro, transgressão.

Por fim, entende-se que, para que haja um diálogo mais viável entre partes tão distintas de uma mesma raça, a humana, os seres devem estar preparados para se abrir ao diferente, ao diverso, ao Outro, múltiplo, singular, com suas idiossincrasias, hábitos que não se adéquam a padrões preestabelecidos, nem devem ser motivo de subjugação, para que esse consiga se revelar em toda a sua plenitude e beleza enquanto membro integrante da humanidade, como quando se admira uma constelação que, formada por corpos distintos e singulares, consegue dar vida a uma imagem total, através do diálogo entre particularidades que, em um dado momento, se harmonizam para serem maiores.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DIVERSOS. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Maltese, 1962.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e medo. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: Cia das Letras, 2018.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

GIRARD, René. *Eu via Satanás cair como um relâmpago*. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz & Terra, 2012.

ENTRE O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO NOS CONTOS DE FRANZ XAVER VON SCHÖNWERTH

Maily Sacramento Guimarães (UFBA)[1]

Resumo: O presente artigo tem como objetivo apresentar o colecionador de histórias folclóricas alemãs, Franz Xaver von Schönwerth (1810-1886), cuja obra apenas recentemente foi descoberta, e também mencionar algumas características gerais dos contos por ele registrados. A maior parte destas histórias insere-se no mundo nas narrativas fantásticas ou maravilhosas, então, a partir da análise de dois contos, *Na garganta do homem de água* e *O corvo encantado*, pretende-se mostrar como esses dois conceitos se diferenciam por meios de suas implicações empíricas nas narrativas.
Palavras-chave: Literatura alemã; Franz Xaver von Schönwerth; Fantástico; Maravilhoso

A Alemanha foi um país muito profícuo para os colecionadores de contos de fadas do século XIX. Não obstante ser a terra daqueles que se tornaram talvez a maior referência do gênero a nível mundial, os Irmãos Grimm, também trabalharam diligentemente na região diversos outros colecionadores que registraram, da oralidade para a escrita, histórias populares. Alguns destes, apesar de não terem alcançado prestígio internacional, são reconhecidos e publicados na própria Alemanha, como o exemplo do escritor Ludwig Bechstein. Entretanto, há também aqueles que nem em seu próprio país conseguiram alguma ressonância. Aqui, incontáveis devem ser os exemplos, porém um destes autores parece ter encontrado, mais de um século depois, uma pequena brecha para contornar o anonimato: Franz Xaver von Schönwerth.

Impulsionado pelo sucesso e frenesi que a coletânea de contos dos Grimm provocaram à época, Schönwerth publica, entre 1857 e 1859, três volumes da sua obra *Sitten und Sagen aus der Oberpfalz*, que foram um verdadeiro fracasso de vendas. Frustrado, opta por não lançar os outros volumes que já havia preparado, no quais foram incluídos mais de 500 contos de fadas, lendas, fábulas e mitos inéditos. Eles foram descobertos por acaso em 2009, em mais de trinta caixas, por uma escritora e historiadora bávara, Erika Eichenseer, nos arquivos da cidade Regensburg. Desde então, começaram a ser paulatinamente publicadas na Alemanha. Esta descoberta foi divulgada em sites de jornais e revistas de proeminência mundial, como o *The Guardian*[2] na Inglaterra, o *The*

[1]Graduada em Comunicação (UFBA), Mestranda em Literatura e Cultura (UFBA). Contato: mailysacramento@gmail.com.
[2]"Five hundred new fairytales discovered in Germany." Disponível em: https://www.theguardian.com/books/2012/mar/05/five-hundred-fairytales-discovered-germany. Acesso em 2 set 2019.

New Yorker[3] nos Estados Unidos, e, aqui no Brasil, foi propagada por jornais como O Globo[4].

Esse fato possibilitou que não apenas os livros que Schönwerth já conseguira publicar fossem relançados em novas edições alemãs como, além disso, desde 2012 (ano em que a descoberta foi noticiada), que outros livros com contos inéditos fossem lançados, em alemão e em outras línguas – inglês, italiano e espanhol. No Brasil, ou em língua portuguesa, não existe nenhuma obra de Schönwerth, livro ou conto, publicada ou pesquisada.[5]

Apresentando o autor

Franz Xaver von Schönwerth nasceu em 1810, em Amberg, capital da região administrativa Oberpfalz norte do estado da Baviera. Embora sua família fosse modesta, pois tinha muitos filhos para criar, gozava de prestígio na região oriundo da boa reputação de seu pai e de seu avô, ambos pintores. Esse lado artístico da família impregnou o jovem Schönwerth, que desde cedo nutria uma predileção pelo estudo das línguas e da história.

No entanto, considerando as dificuldades financeiras dos pais, absteve-se de estudar o que desejava e enveredou para o estudo de engenharia civil, da economia, da matemática – estudos que foram interrompidos por motivo de doenças – e, por fim, do curso que concluiu, direito. Logo conseguiu um emprego como jurista, porém a profissão não preenchia os seus interesses na área das línguas e da história.

Dessa forma, passou a frequentar por diletantismo, em seu tempo livre, aulas de história e de linguística na universidade, as quais provavelmente instigaram os seus anseios futuros de colecionador de histórias populares. Em 1845, tornou-se secretário do Príncipe Herdeiro da Baviera Maximillian II, que em três anos ascende ao trono, e leva Schönwerth consigo, promovendo-o a secretário particular do rei. Em 1859, é condecorado com o título de nobreza – passando a se chamar *von Schönwerth*.

O trabalho de coletânea

[3]"Cinderfellas: the long-lost fairy tales". Disponível em: https://www.newyorker.com/books/page-turner/cinderfellas-the-long-lost-fairy-tales. Acesso em 2 set 2019.
[4]"Quinhentos contos de fadas são descobertos na Alemanha." Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/quinhentos-contos-de-fadas-sao-descobertos-na-alemanha-4220843. Acesso em 2 set 2019.
[5] Informações coletadas em pesquisas no Google e nos acervos de grandes livrarias: Amazon, Hugendubel, Saraiva e Cultura. Assim como nos repositórios de pesquisa.

Devido ao seu fascínio pela história, Schönwerth interessou-se pelo trabalho dos irmãos Grimm de coletar histórias populares e registrá-las na escrita. Ao contrário dos irmãos, contudo, possuía uma preocupação antes de registro que literária ou educativa. Os Grimm apagavam, por exemplo, traços referentes à violência e à sexualidade, tornando as histórias mais palatáveis e conferindo-lhes maior grau de erudição. Estas supressões fizeram com que, posteriormente, seus contos fossem considerados modelos pedagógicos. Também preocupavam-se com o estilo, o vocabulário e a escrita, isto é, com a estética dessas narrativas, afastando-as de modelos mais próximos à literatura oral.

Em contrapartida, os registros de Schönwerth seguem em outra direção. Maria Tatar,[6] tradutora do primeiro livro de Schönwerth para a língua inglesa, *The Turnip princess and other newly discovered fairy tales*, afirmou, no prefácio deste livro, sobre os contos de Schönwerth, que:

> Eles podem carecer do charme que está presente em outras coleções do séc. XIX, mas nos transmitem uma ideia clara sobre a cultura da tradição oral de seu tempo. Realistas, escatológicos e sem vernizes, estes contos nos oferecem um processo primário em vez de uma narrativa editada e embelezada. [...] Schönwerth reconheceu o valor de permanecer fiel às suas fontes e recusou-se a ser desleal com elas (SCHÖNWERTH, 2015, p, 15, tradução nossa).[7]

A relevância do registro histórico nas coletâneas de Schönwerth suscitou a sua postura de registrar as histórias com o mínimo de interferências possível. Muitas histórias coletadas por ele não têm um sentido lógico narrativo tal qual estamos acostumados, têm finais abruptos ou desafortunados, são confusas, repetitivas ou, até mesmo, se contradizem, mas todas estas características são próprias das narrativas orais, porque nelas "a liberdade do contador é muito grande e, pelo fato de ser contada milhões de vezes sob formas muito variadas, o único elemento fixo é o esquema geral da história e a fórmula original". (CALVET, 2011, p. 36).

Maria Tatar reconhece essas características e se refere a Schönwerth como "fascinado pelas características populares e histórias de sua região nativa e cujos contos são mais crus, mais preocupados em capturar os ritmos locais das técnicas de narrativa,

[6] Professora de estudos da literatura alemã e da literatura infantil na Harvard University

[7] Schönwerth's collection of tales may lack some of the charm of other nineteenth-century colections, but it gives us a crystal-clear window into the storytelling culture of its time. Earthy, scatological, and unvarnished, these tales give us primary process rather than edited and embellished narrative. […] Schönwerth recognized the value of remaining faithful to his sources and refused to pull punches. Tradução minha.

em detrimento daquelas técnicas já conhecidas por nós".[8,9] (Schönwerth, 2015, p. 17, tradução nossa). Sendo assim, Schönwerth não se percebia como um autor, tal como outros que empenharam esta mesma função, mas que trouxeram intencionalmente intervenções à narrativa. Nas poucas referências bibliográficas existentes sobre Schönwerth, em alemão e em inglês, ele de fato não recebeu o título de autor: *Volkskundler, Sammler, Sprachforscher, Historian, Lawyer, Civil Servant*[10] foram alguns dos termos a ele atribuídos.

Outra diferença entre as coletas dos Grimm e as de Schönwerth se refere à amplitude: os Grimm colecionavam histórias de toda a Alemanha e um de seus intuitos era promover a unidade nacional, agindo em consonância com o espírito romântico da época. Schönwerth, em contrapartida, não almejava o nacional, queria preservar a sua cultural oral regional, que percebia ameaçada pelo avanço da escrita. Seu trabalho de registro limitou-se então à região do *Oberpfalz*.

Apesar de não ter alcançado uma popularidade na cena literária à sua época, seu trabalho foi prestigiado e elogiado pelo próprio Jacob Grimm, o qual declarou, em 1858: "Nenhuma outra pessoa em toda a Alemanha coletou folclore de forma tão precisa e aprofundada, e com um ouvido tão sensível [quanto Schönwerth]" (Schönwerth, 2018, p.12, tradução nossa)

O fantástico e o maravilhoso na literatura

Os termos 'contos populares', 'contos folclóricos', muito usados para se referir às narrativas orais, atribuem uma qualidade da origem das histórias, mas não oferecem tantas informações acerca do desenvolvimento imanente às narrativa. Por isso, desde o século XX, muitas foram as tentativas de se criar uma análise desses contos, principalmente, por parte dos estruturalistas.

Alan Dundes, Vladmir Propp e Tzvetan Todorov são nomes importantes nestes estudos e, embora hoje recebam críticas com relação à estreiteza dos pensamentos estruturais, também têm seus méritos reconhecidos e assim permanecem sendo lidos e estudados. Eles almejavam maior rigor científico e mais métodos para as análises

[8]"King Goldenlocks: A newly translated fairy-tale". Disponível em: https://www.newyorker.com/books/page-turner/king-goldenlocks-a-newly-translated-fairy-tale. Acesso em 26 nov 2017.
[9] *Schönwerth was fascinated by the folkways and stories of his native region and whose tales are more raw, more concerned with capturing the rhythms of local storytelling, than the ones familiar to us.*
[10] Folclorista, colecionador, linguista, historiados, advogado, funcionário público

literárias, comparando-as como as análises das ciências exatas. Para a análise dos textos folclóricos criaram diversas categorias, funções e definições, como a dos contos fantásticos e o maravilhosos, relacionados com a percepção e a aceitação do imaginário, do irreal, de tudo que não pode ser observado na nossa realidade.

O termo *fantástico* foi incorporado à teoria literária nos anos 70, quando as ideias de Todorov passaram a ser aceitas por muitos teóricos. Como ele definiu, a literatura fantástica é aquela na qual:

> Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2010, p. 30)

A prerrogativa de ser uma literatura fantástica para Todorov é, então, a não aceitação do extraordinário, do insólito, do sobrenatural como algo natural. Esses fatos aparecem nas narrativas, mas devem sempre ser questionados, ou causar algum tipo de espanto nas personagens, e não serem naturalizados. David Roas, professor espanhol de teoria literária e especialista no campo de literatura fantástica, corrobora, quase cem anos depois de Todorov, essa definição, e diz que é justamente "a transgressão das leis físicas que ordenam o nosso mundo que determinam o valor do conto fantástico" (ROAS, 2013, p. 32).

Em oposição a este tipo de narrativa, há os contos maravilhosos. Neste, em contrapartida, nada é questionável, nenhum tipo de acontecimento gera espanto ou desestabiliza o curso da história, antes faz parte de sua estrutura. Assim, por exemplo, a maioria dos contos de fadas pode ser considerada como contos maravilhosos, pois animais falantes, bruxas e todo o tipo de criaturas fantásticas são percebidos sem estranhamento.

Todorov considera como características importantes dessas narrativas que "aspectos sobrenaturais, estranhos ou inexplicáveis em nossa realidade são apresentados como naturais e comuns, sem uma explicação plausível para sua existência, senão seu lugar como texto literário" (TODOROV, 2010, p. 60), o que pressupõe também uma

aceitação destes fatos pelos próprios leitores, caso contrário a narrativa se sustentaria verossímil. Comparando esses dois estilos de narrativas, Roas completa:

> Diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor [...] O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/ sobrenatural) não estão colocadas, já que neles tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens da história questionem sua existência. (ROAS, 2010, p. 34)

O fantástico e o maravilhoso em schönwerth

A coletânea de Franz Xaver von Schönwerth trouxe à tona, no século XXI, mais de 500 contos resgatados da oralidade na Baviera no século XIX, período no qual as histórias contadas eram permeadas por seres sobrenaturais. Por conseguinte, a maioria das histórias registradas por Schönwerth traz estas criaturas. Com o seu pensamento de historiador, ele registrou também a definição delas para a cultural local. Algumas estão presentes no folclore mundial, como os gigantes, os anões, as sereias, o diabo, as bruxas; outras são mais próximas da cultura local, como as *Holzfräulein* (mulheres pequeninas que vagam nas florestas e são perseguidas pelos caçadores) e os *Bilmesschneider* (criaturas malvadas que cortam o caule das plantações). Entretanto, a mera aparição destas não é suficiente para se definir o tipo da narrativa, fantástica ou maravilhosa, já que essa categorização relaciona-se à forma de percepção do elemento sobrenatural, não à sua existência.

A maior parte das histórias coletadas por Schönwerth são contos de fadas, um desdobramento da literatura maravilhosa. Ou seja, são histórias nas quais de tudo acontece e não há um estranhamento por parte das personagens. É o que acontece, por exemplo, na história O Corvo Encantado(tradução minha).[11]

O maravilhoso em *O corvo encantado*

Corvos têm a fama de serem animais inteligentes, porém o corvo desta história além de falar, desperta um cavalheiro de um sono de três anos, por considerar que ele já dormira por tempo suficiente. Quando desperta, o cavalheiro, muito grato, concede ao corvo um desejo. O animal diz que quer casar-se com uma de suas irmãs, desejo que é prontamente atendido. Logo no início da narrativa, já aparecem algumas características clássicas de

[11] *Die verwunschene Krähe*

contos de fadas e, por conseguinte, de literaturas maravilhosas: animais falantes, sonos intermináveis e a cogitação de relacionamentos amorosos entre animais e seres humanos, como é possível observar no trecho apresentado a seguir:

> "Por que você beliscou o meu cavalo?" Gritou o cavalheiro. "Para que você acordasse de uma vez" disse o corvo "pois já fazia três anos que você estava dormindo". O cavalheiro notou sua barba incrivelmente longa e disse ao corvo: "Diga-me, como posso agradecê-lo?" "Concedendo-me a mão de uma de suas três irmãs em casamento", disse o corvo. "Aqui uma foto minha." O cavalheiro retornou a casa e mostrou a foto para as irmãs. A primeira torceu o nariz. A segunda gritou: "Não!". A mais jovem corou, pegou a foto e saiu. [12] (SCHÖNWERTH, 2010, p. 85, tradução minha)

Essas características nunca são postas em cheque, como algo surreal, apenas as duas irmãs ficam decepcionadas com a ideia de um corvo como marido e o recusam – a terceira irmã, em contrapartida, demonstra um interesse imediato. Ao longo da história, as duas irmãs quebram uma promessa e são enfeitiçadas.

Para serem salvas, a jovem apaixonada pelo corvo teria que aceitar qualquer trabalho que aparecesse. Como ela não possuía habilidades manuais, por se tratar de uma jovem de origem nobre, ela é humilhada em todas as funções que exerce, desde cozinhar até lavar. Para que ela conseguisse cumprir suas funções, o corvo lhe cede uma pena. Tudo que a jovem com esta pena escrevesse, se tornaria realidade. Assim, ela consegue realizar com primazia as funções e também se livrar de pretendentes maldosos. No fim, o corvo transforma-se em um príncipe e resgata a jovem.

Além de animais, objetos encantados – aqui uma pena que realiza desejos – , a presença de pessoas enfeitiçadas – em muitos casos, com a quebra de promessas , e de um príncipe que se apresenta como um animal e depois passa por uma metamorfose, são características recorrentes em muitos contos de fadas, que nunca são questionados, pois "é o impossível sobrevindo em um mundo do qual o impossível está excluído por definição." (CAILLOIS, 1966. p. 11)

O fantástico em *Na garganta do homem de água*[13]

[12] *„Was zwickst du mein Ross?", schrie der Reiter. Krähe, „denn du schläfst schon drei Jahre hier." Der Reiter merkte an seinem ellenlangen Bart, dass dem so sei, und sprach zur Krähe: „Sage mir, wie kann ich dir danken?" „Dadurch, dass du mir eine von deinen drei Schwestern zur Frau gibst", sagte die Krähe. „Hier hast du mein Bild." Der Reiter kam heim und zeigte den Schwestern das Bild. Die erste rümpfte die Nase. Die andere schrie: „Nein!" Die Jüngste errötete, nahm das Bild und ging.*

[13] Em alemão *Im Rachen des Wassermanns*. Ao pé da letra, *Wassermann* significa homem da água, equivalente masculino das sereias, porém no folclore alemão, representam quase sempre criaturas

Em oposição à história do corvo encantado, Na Garganta do Homem de Água, diferentemente da maioria dos contos coletados por Schönwerth, não seria considerada uma história maravilhosa, pois os seus acontecimentos, que ultrapassam a realidade, desestabilizam as personagens.

A narrativa se passa em uma aldeia banhada por uma lagoa. A aldeia tornara-se famosa, pois possuía as mulheres mais belas do mundo. Cada vez que as mulheres banhavam-se na lagoa, de lá saíam mais e mais bonitas. Com essa reputação, mulheres de todos os rincões começaram a aparecer na aldeia, pois também desejavam tornar-se mais bonitas. Como elas não conseguiam ficar na água por muito tempo, muitas delas morreram afogadas ou então, as que conseguiram sobreviver, não notarem diferença alguma. Assim, as mulheres pararam de aparecer. Os rapazes, no entanto, atraídos pela fama das belas mulheres, foram ao povoado em busca de uma esposa. Todos os casamentos foram celebrados em apenas uma noite. Na madrugada das núpcias, houve gritaria por todos os lados: os homens perceberam que foram enganados, pois suas mulheres tinham escamas de peixes, ou seja, eles haviam se casado com sereias.

Sereias não são criaturas que habitam o nosso mundo, portanto, a presença delas na narrativa causa um estranhamento por parte das personagens, que não conseguem aceitar a existência delas. Percebem-nas como criatura que devem ser eliminadas, pois a sua existência não é natural. É o mesmo mundo que nós habitamos, e de tal forma que o conflito não é solucionado por uma forma mágica, encantadas, a solução para a eliminação das sereias se dá pela presença de um juiz, que ordena que elas sejam queimadas em uma fogueira:

> Então o juiz chegou com seus criados, observou as noivas-sereias e ordenou que acendessem uma grande fogueira para queimá-las de uma só vez. Quando as chamas já estavam ardendo, as águas da lagoa formaram ondas gigantes, de onde uma grande cabeça se formou. Cuspia água como uma baleia e assim apagou as chamas. Criou um arco de água firme, pelo qual as noivas-sereias caminharam como se estivessem atravessando uma ponte de madeira, foram até a garganta do homem de água e cruzaram-na como se estivessem cruzando um grande portão. Desde então, nenhuma outra garota banhou-se nas águas deste rio[14]. (SCHÖNWERTH, 2010, p. 153, tradução minha)

malvadas. Em português, costuma-se usar o termo tritão como o substantivo masculino de sereia. Foi também, na mitologia grega, o filho de Poseidon, e conhecido como o deus dos mares.

[14] *Da kam der Richter mit seinen Knechten, besah sich die Bräute und befahl, einen Scheiterhaufen zu errichten, um auf diesem die Fischweiber insgesamt zu verbrennen. Als die Flammen schon loderten, schlug das Wasser am Dorf hohe Wellen, und es reckte sich ein großer Kopf daraus hervor, der spie Wasser wie ein Walfisch und löschte das Feuer, und auf dem dicken Wasserbogen gingen die Bräute wie auf einer*

Trata-se, portanto, de uma sociedade próxima à nossa (não fossem as questões culturais, temporais e espaciais), que toma medidas naturais, reais, contra criaturas sobrenaturais. Assim como no conto, as fogueiras foram frequentemente utilizadas para punir e matar supostas bruxas, entre os séculos XV e XVIII, acusadas de feitiçaria. Ou seja, aquilo (ou quem) não pertence à nossa ordem natural, deve ser exterminado, pois "a transgressão das leis físicas que ordenam o nosso mundo determinam o valor do conto fantástico" (ROAS, 2013, p. 32).

Considerações finais

Na extensa coleta de contos folclóricos empreendida pelo historiador bávaro Franz Xaver von Schönwerth, em quase todas as 500 histórias, existe algo de insólito. Seus contos são permeados de criaturas, seres e ações sobrenaturais. Embora haja uma preponderância do *maravilhoso*, já que a maioria narrativas é composta de contos de fadas - uma ramificação do maravilhoso- , também há diversas histórias que se encaixam nas descrições do *fantástico*. Já que Schönwerth não é o autor destas histórias, mas o compilador, é natural que elas sigam rumos diferentes, pois não ficam presas a eventuais características formais de um escritor; adequam-se antes aos modelos narrativos de um povo, de uma região, consideravelmente mais amplos.

Embora não haja um consenso científico sobre os conceitos do *fantástico* e do *maravilhoso*, as definição feitas por Todorov nos anos 20 ainda parecem ser a base para a maior parte dos estudos sobre narrativas folclórica atuais. Importante estudiosos do século XXI continuam se baseando no seu conceito, como Roas e Tatar, mesmo que com pequenas divergências ou complementações.

Assim, pode-se ainda diferenciar os tipos de literaturas com elementos mágicos e sobrenaturais não pela simples presença destes, mas pela forma que são percebidos na narrativa: no *maravilhoso,* inquestionável e no *fantástico*, surpreendente, inesperado.

Brücke vom Holzstoß hinüber ans Wasser und in den Rachen des Wassermannes hinein wie in ein großes Tor. Seitdem baden keine Mädchen mehr in diesem Wasser.

Referências

CAILLOIS, Roger. *Images, images*. Paris : Corti, 1966.

CALVET, Louis-Jean. Estilo Oral. In: *A Tradição Oral*. Belo Horizonte, FALE/ UFMG, 2006

PROPP, Vladmir. *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PROPP, Vladmir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Brasil: Forense Universitária, 2001.

ROAS, David. *A ameaça do Fantástico:* aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHÖNWERTH, Franz Xaver von. *Das rote Seidenband*. Munique: Volk Verlag, 2018.

SCHÖNWERTH, Franz Xaver von. *Original Bavarian Folktales:* A Schönwerth Selection*: Original bayerische Volksmärchen* – Ausgewählte Schönwerth:Geschichten. Estados Unidos da América: Dover Dual Language German, 2014.

SCHÖNWERTH, Franz Xaver von. *The Turnip Princess and Other Newly Discovered Fairy Tales*. Nova York: Penguin Classics, 2015.

SCHÖNWERTH, Franz Xaver von. *Sitten und Sagen aus der Oberpfalz*. Berlim: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GÓTICO FEMININO *VERSUS* GÓTICO MASCULINO: UMA ANÁLISE DAS VERTENTES GÓTICAS SETECENTISTAS

Ana Paula Araujo dos Santos (UERJ/CAPES)[1]

Resumo: No presente trabalho, parto da reflexão sobre os efeitos de terror e de horror como base para uma divisão do Gótico em dois "gêneros" – um feminino e um masculino. Meu objetivo é ressaltar que a divisão entre Gótico feminino e masculino não se restringe ao gênero dos autores – pelo contrário, ela permite, sobretudo, reconhecer como as narrativas pertencentes às duas vertentes lidaram com diferentes estratégias de produção do medo em seus leitores. Para tal feito pretendo empreender uma análise comparativa entre os romances pertencentes ao período clássico do Gótico: *Os mistérios de Udolpho* (1794) e *O italiano* (1797), de Ann Radcliffe, e *O monge* (1796), de Matthew Lewis.
Palavras-chave: Narrativa; Século XVIII; Gótico; Ann Radcliffe; Matthew Lewis.

Introdução

À primeira vista, o Gótico setecentista representa um período histórico em que as narrativas góticas podem ser tomadas como integrantes de um gênero mais ou menos bem definido. Não por acaso, costuma-se identificar o período que compreende a publicação de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, a *Melmoth o viandante* (1820), de Charles Maturin, como a "primeira onda" gótica (cf. PUNTER & BYRON, 2004, p. 185), reunindo, em um único grupo, escritores e escritoras como Clara Reeve, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, William Beckford e Eliza Parsons. Entendida dessa forma, a ficção gótica setecentista poderia ser sumarizada como a ficção "do castelo assombrado, de heroínas perseguidas por terrores indizíveis, de vilões desprezíveis, de fantasmas, monstros (...)" (PUNTER, 1996, p. 1) [2].

No entanto, basta um olhar mais apurado nesse *corpus* ficcional para notar que, mesmo ao longo do Setecentos, o Gótico é menos homogêneo do que pode parecer a princípio. Entre aqueles que a ele se dedicaram não é estranha a divisão em duas vertentes distintas. Lembremos, por exemplo, do famoso comentário do Marquês de Sade em "Notas sobre romances", prefácio de *Os crimes de amor* (1799). Ao analisar os romances góticos ingleses, Sade aponta para a existência de dois modelos narrativos que corresponderiam aos usos que Ann Radcliffe e Matthew Lewis fizeram da maquinaria gótica. O modelo radcliffiano, produto dos "estranhos arrebatamentos" da imaginação

[1] Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ, bolsista CAPES, autora da dissertação *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de* Ânsia eterna, *de Júlia Lopes de Almeida* (2017) e coorganizadora do livro *As Artes do Mal: Textos Seminais* (2018), publicado em conjunto com o Prof. Dr. Júlio França. E-mail para contato: ana_ads@hotmail.com.
[2] A exemplo desta, todas as demais citações em língua inglesa encontram-se em traduções minhas.

da escritora, seria caracterizado pela explicação dos elementos sobrenaturais ao final das narrativas (SADE, 2002, p. 44). Já o modelo de Lewis – que Sade julga "superior em todos os sentidos" ao de Radcliffe – seria o característico de narrativas que procurariam dar forma a um mundo no qual os horrores sobrenaturais são ameaças tão reais quanto os crimes humanos (SADE, 2002, p. 44-5).

Essa divisão apontada por Sade está reproduzida de forma semelhante também em uma crítica anônima, publicada em 1827, em que o autor identifica duas vertentes opostas nos romances góticos da época, uma representada por Radcliffe, e a outra pelos romances influenciados pelos horrores da escola alemã, das quais Lewis foi um conhecido entusiasta:

> Certamente o melhor dessa escola de terror são aqueles [romances] da Srª Radcliffe, cuja linguagem – ocasionalmente poderosa –, e um profundo sentimento atribuiu-lhes uma excelência típica de seus predecessores. Em nosso tempo essa espécie tomou um novo rumo. Os horrores peculiares da Escola Alemã têm conferido a eles um novo aspecto por meio da assimilação de personagens modernos e de agentes sobrenaturais, e essa absurda união não os privou de serem interessantes. (Anônimo *apud* TOWNSHEND, 2016, p. 20)

O comentário torna-se ainda mais importante ao relacionar os romances góticos com determinados efeitos estéticos do medo produzidos por suas narrativas. Nestes termos, Radcliffe é associada a uma "escola do terror", enquanto os romances inspirados pela escola alemã poderiam ser associados à produção de "horrores peculiares". Posteriormente, uma explicação mais elaborada dessa associação seria desenvolvida por Edith Birkhead, que, em seu estudo seminal sobre a literatura gótica, enfatiza a necessidade de se segmentar o Gótico em duas vertentes. Para ela, passar dos romances de Radcliffe para os de Lewis significa

> deixar o "romance de suspense", cujo efeito depende, em parte, do instinto de curiosidade humana, para o "romance de horror", que trabalha quase inteiramente com o ainda mais forte e mais primitivo instinto humano do medo. (...) Os historiadores literários costumam enfatizar demasiadamente a conexão entre a Srª Radcliffe e Lewis. Os seus propósitos e realizações são tão diferentes que é bastante impreciso falar de ambos como pertencentes a mesma escola. (BIRKHEAD, 1921, p. 63)[3]

Na passagem, Birkhead enfatiza que tais vertentes possuem propósitos particulares e realizam-se narrativamente de formas distintas. Por um lado, os romances

[3] Embora no original Birkhead faça uso do termo *terror* – em oposição a suspense –, a teórica descreve o que convencionalmente é entendido como o efeito de horror.

radcliffianos foram arquitetados como narrativas que se desenvolvem por meio do suspense e privilegiam o efeito do terror; por outro, os de Lewis, explícitos, violentos e repulsivos, buscaram suscitar os efeitos de horror.

No presente trabalho, parto dessa segmentação como base para uma compreensão da divisão do Gótico em dois "gêneros" – um feminino e um masculino. Meu objetivo é ressaltar que a divisão entre Gótico feminino e masculino não se restringe ao gênero dos autores – pelo contrário, ela permite, sobretudo, reconhecer como as narrativas pertencentes às duas vertentes lidaram com diferentes estratégias de produção do medo em seus leitores.

Terror *versus* Horror

Uma vez que a minha proposta de compreender o Gótico feminino e o masculino passa pela produção dos efeitos do medo, cabe antes estabelecer as diferenças entre terror e horror no âmbito da literatura gótica setecentista. No século XVIII ambos os termos foram utilizados por muito tempo de forma intercambiável, inclusive na literatura – e mesmo entre os escritores especializados nesses efeitos estéticos. Nem *O Castelo de Otranto,* nem os romances radcliffianos ou os demais romances do Gótico setecentista empregam os termos como se designassem emoções particularmente diferentes (cf. TOWNSHEND, 2016, p. 24; p. 37).

Uma das primeiras e mais bem-sucedidas tentativas de distinguir terror e horror foi feita pela própria Ann Radcliffe no ensaio *Do sobrenatural na literatura* (1826). Nas palavras da escritora britânica:

> Terror e horror são completamente opostos: aquele expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vida; este contrai, congela e quase as aniquila. Compreendo que nem Shakespeare nem Milton, por meio de suas ficções, nem Mr. Burke, por meio de seu raciocínio, pareciam considerar o horror positivo como fonte do sublime, embora concordem que o terror é uma intensa fonte deste último. E onde está a grande diferença entre os dois, se não na incerteza e na obscuridade em relação ao mal que acompanham o terror? (RADCLIFFE, 2018, p. 82)

Por meio do excerto podemos depreender que, para Radcliffe, o terror está associado ao sublime, isto é, às sensações arrebatadoras suscitadas por experiências relacionadas ao desconhecido e à obscuridade. Em contrapartida, o horror, muito mais ligado às reações físicas, seria responsável por congelar e aniquilar as faculdades

daqueles que o experimentariam[4]. Partindo das considerações de Radcliffe, Dale Townshend (2016, p. 37-8) elabora o que, então, seriam as características das narrativas de terror e das narrativas de horror.

No que diz respeito às obras de terror podemos afirmar que: i) tencionam suscitar o sublime, isto é, procuram arrebatar o leitor ao descrever a grandiosidade, a vastidão e a potência da natureza, e, também, situações que envolvem mistério e obscuridade; ii) a possibilidade da existência de fantasmas é sugerida, mas os eventos sobrenaturais nelas representadas são racionalizados ao final da história, em um recurso conhecido como sobrenatural explicado; iii) são mais voltadas para o aspecto psicológico, isto é, o terror geralmente lida com mentes assombradas e atormentadas pelo medo; iv) desenvolvem enredos de suspense, e, muitas vezes, para atingir esse fim, não descrevem de modo detalhado as ameaças, pelo contrário, optam por ocultar do leitor os possíveis perigos, escondendo-os por debaixo de véus, tapeçarias, cortinas, etc.

No que tange às narrativas de horror, podemos considerar que: i) a escrita busca chocar o leitor em vez de arrebatá-lo; ii) os eventos sobrenaturais não são meras sugestões, mas ameaças reais ao longo da história; iii) é uma literatura de sensação, firmemente calcada no corpo, nas reações físicas; iv) pelas características mencionadas anteriormente, exploram, de modo explícito, lúridas descrições de violência e os efeitos de repulsa por elas suscitados.

Tomando como base tais características narrativas, pretendo, a seguir, demonstrar como os romances canônicos do Gótico setecentista, da vertente feminina e da masculina, ilustram esses dois modelos ficcionais.

Radcliffe *versus* Lewis

Considerados os expoentes do Gótico feminino e do Gótico masculino (cf. PUNTER, 1996, p. 55), não é nenhuma surpresa afirmar que os romances de Ann Radcliffe e Matthew Lewis realizam-se como exemplos antitéticos de narrativas de terror e horror, respectivamente. Em *Os Mistérios de Udolpho* (1794) e *O italiano* (1797), os mais conhecidos romances radcliffianos, o terror serve de engrenagem para o desenvolvimento da história. Da mesma forma, em *O monge* (1796), Lewis arquitetou um dos primeiros romances que investe majoritariamente nos efeitos do horror.

[4] Cabe ressaltar que a diferenciação demarcada por Radcliffe em seu ensaio foi mantida até os dias atuais, com poucas modificações, como é possível observar em estudos como os de Stephen King (1981), Noël Carroll (1990) e Pedro Sasse (2016), apenas para citar alguns dos teóricos que exploraram o assunto.

Para ratificar tais considerações e analisar ambas as obras, tomo como exemplo um dos elementos basilares do Gótico: o uso de eventos sobrenaturais como forma de produzir medo na narrativa. Em *Os mistérios de Udolpho*, Emily, a protagonista da história, encontra-se enclausurada no Castelo de Udolpho sob o domínio do vilão da história, o *signor* Montoni. Udolpho é um *locus horribilis* abandonado, arruinado, labiríntico e sombrio, e é também considerado um local assombrado pelo fantasma de sua antiga proprietária, Lady Laurentini. A possibilidade de estar sujeita a essa e a outras fantasmagorias aterroriza a protagonista radcliffeana:

> (...) uma emoção de temor melancólico despertou todos os seus poderes, conforme andava por quartos escuros e abandonados, onde pegadas, provavelmente, não haviam passado por muitos anos, e lembrou-se da história estranha do antigo proprietário do edifício. Isso trouxe à memória dela a pintura coberta com o pano, que havia atraído a sua curiosidade na noite anterior, resolveu examiná-la. Enquanto passava pelos quartos que levavam até aquele, ela se encontrou um tanto agitada; a conexão dele com a falecida dona do castelo e a conversa de Anette, juntamente com a circunstância do véu, traziam um mistério ao assunto que excitava um leve grau de terror. Mas um terror desta natureza, que ocupa e expande a mente e a eleva a expectativas altas, é puramente sublime, e nos leva, através de um tipo de fascinação, a procurar até mesmo o objeto do qual nós parecemos nos esquivar. (RADCLIFFE, 2015a, p. 234, modificada)[5]

A passagem parece exemplificar ficcionalmente o que Radcliffe defende em *Do sobrenatural na literatura.* A atmosfera sombria e abandonada do castelo de Udolpho, em conjunto com a fantasmagórica história de Lady Laurentini, deixam uma impressão perturbadora em Emily – não física, mas psicológica. A um só tempo curiosa e amedrontada, a jovem heroína segue até o quarto onde se encontra a misteriosa pintura, que, coberta por um véu, possibilita que a imaginação de Emily – e, por conseguinte, também a do leitor – conjecture um terrível segredo oculto. O terror gerado por tais conjecturas irá se intensificar em seguida, com a continuação da cena:

> Emily seguiu em frente, com passos fraquejantes e, tendo parado na porta por um momento antes de tentar abri-la, entrou, apressadamente, no quarto e foi em direção à pintura, que parecia estar contornada por uma moldura de tamanho incomum, que estava pendurada em uma parte escura do quarto. Ela parou novamente, e, então, com uma mão tímida, levantou o véu; mas, deixou-o cair imediatamente, ao perceber que o que ele escondia não era uma pintura, e, antes que conseguisse sair do quarto, caiu no chão desmaiada. (RADCLIFFE, 2015a, p. 234).

[5] Embora a tradução para a língua portuguesa tenha empregado outros termos, no trecho original em língua inglesa *terror* é a palavra utilizada por Radcliffe na passagem citada.

Nesse momento da narrativa, os leitores radcliffianos têm apenas um vislumbre do que Emily descobre por baixo do véu. Longe de ser gratuito, esse é, como vimos, um recurso comum aos escritores de terror. Não há nenhuma descrição daquilo que é responsável por fazer com que a personagem desmaie de medo, mas, ao negar a contemplação visual, a narrativa investe no efeito de terror – os leitores são obrigados a conjecturarem e imaginarem, a partir da reação de Emily, o que teria sido capaz, por meio da simples visão, de causar um medo insuportável na personagem. Esse mistério não é solucionado senão no final da obra, quando é revelado que por debaixo do véu nem estava um ser sobrenatural nem um cadáver, mas sim uma escultura de cera que se assemelhava a um corpo humano decomposto pela morte (cf. RADCLIFFE, 2015b, p. 298-99).

Se Radcliffe opta por ocultar os fantasmas e apenas sugerir os crimes ao longo de suas histórias, deixando ao leitor a tarefa de preencher as lacunas construídas pelo enredo de mistério, Lewis concede pouco espaço para a elucubração dos medos. Os horrores de *O monge* são revelados explícita e imediatamente aos leitores, os crimes perpetrados pelos vilões são narrados em minúcias e as assombrações mais incorpóreas são descritas em lúgubres detalhes.

Talvez a mais notável cena em que os eventos sobrenaturais suscitem os efeitos de horror seja a aparição da Freira Sangrenta. De início ela é descrita como uma lenda e temida apenas pelos personagens mais supersticiosos. Ela prova-se real quando passa a assombrar Ramón, o Marquês de las Cisternas:

> Uma figura surgiu e se aproximou da minha cama com passos solenes e comedidos. Muito assustado, examinei aquela visitante noturna. Deus Todo Poderoso! Era a Freira Sangrenta! (...) Seu rosto ainda estava coberto, mas ela não carregava mais a lamparina nem a adaga. Ela ergueu o véu lentamente. Que visão horrível apareceu diante dos meus olhos arregalados! Eu estava olhando para um cadáver animado. Seu rosto era comprido e desfigurado, não havia sangue nos lábios ou bochechas, todos os seus traços apresentavam a palidez da morte e o globo dos olhos, que tão fixamente me fitavam, estavam apagados e vazios.
> Contemplei aquele espectro com um horror tão grande que é impossível descrever. O sangue congelou em minhas veias. Quis gritar por socorro, mas nenhum som passou pelos meus lábios; os nervos permaneciam impotentes e meu corpo ficou inerte feito uma estátua.
> A freira fantasmagórica me fitou por alguns minutos em silêncio. Havia algo petrificante nesse olhar. (LEWIS, 2017, p. 106-7, modificada).

No romance de Lewis, o véu que cobre a Freira Sangrenta não oculta por muito tempo a face fantasmagórica. Não há, na descrição da aparição, o intento de criar um

suspense, em vez disso, os leitores são apresentados ao fantasma da Freira tal como o marquês a vê. Essa visão possui todas as características para suscitar horror no personagem e nos leitores: a freira se assemelha a um mórbido cadáver animado e desfigurado. Além disso, a exposição à horrível assombração causa reações físicas que condizem com a repugnância suscitada por ela. Diante dela, Ramón sente-se petrificado: o corpo está inerte, os nervos paralisados e o sangue parece ter congelado em suas veias. Esse tormento se repete seguidamente – conferindo à narrativa um espaço para explorar a intensidade dos horrores e da repulsa provocados pela Freira Sangrenta –, até que o marquês seja salvo da assombração por intervenção de um exorcismo (cf. LEWIS, 2017, p. 114-115).

Além dos elementos sobrenaturais, as ameaças provindas de causas humanas também desempenham um importante papel na produção de terror e de horror na ficção gótica. Assim, cabe aqui explorar como Radcliffe e Lewis – e, por conseguinte, as suas respectivas vertentes – lidaram com esse tipo de medo. Em seus romances, os autores exploraram uma temática que se tornou cara ao Gótico: a hipocrisia religiosa e os problemas relacionados à religião cristã. Esse é o principal tema de *O monge*, e é tematizado tanto em suas tramas secundárias quanto em sua trama principal. Nesta última, o monge Ambrósio, um homem considerado santo, é lentamente corrompido por desejos sexuais e levado a cometer uma série de transgressões de ordem religiosa, até chegar ao ponto de perpetrar crimes como o assassinato de sua mãe e o estupro e assassinato de sua irmã. Detido pela Inquisição para responder por suas transgressões, a punição de Ambrosio, no clímax da obra de Lewis, é uma das passagens em que o livro se vale mais intensamente de violência gráfica.

Em sua prisão, o monge principia a imaginar a própria punição: “Enquanto sua culpa e inocência era debatida em Madri, Ambrósio era prisioneiro dos tormentos da sua própria consciência e do medo pelo castigo que receberia” (LEWIS, 2017, p. 278). Porém, logo em seguida, a narrativa descreve os horríveis tormentos infligidos em Ambrosio:

> Tendo falhado na tentativa de fazê-lo confessar, os inquisidores ordenaram que o monge fosse submetido à tortura. A ordem foi imediatamente executada e Ambrósio sentiu as dores mais violentas já inventadas pela crueldade humana. Porém, a morte se apresenta tão assustadora quanto acompanhada de culpa, que ele teve forças suficientes para continuar afirmando a sua inocência. Como consequência, redobraram a sua agonia até

> que, vencido pela dor, ele desmaiou e escapou das mãos dos seus algozes. (LEWIS, 2017, p. 280)
>
> De volta ao calabouço, as dores pelo corpo de Ambrósio eram mais suportáveis do que as dores que habitavam a sua mente. Seus membros deslocados, as unhas arrancadas das mãos e dos pés, os dedos esmagados e quebrados pela pressão dos parafusos, tudo era superado pela angústia e agitação da sua alma e pela intensidade do seu pânico. (LEWIS, 2017, p. 281)

No excerto, Lewis se vale da violência da tortura inquisitorial para horrorizar os seus leitores. As marcas dessa crueldade encontram-se no estado deplorável ao qual o monge é reduzido após a sua punição: membros deslocados, unhas arrancadas, dedos esmagados são os sinais físicos do castigo ao qual ele fora submetido. Optando por explorar de forma explícita as agonias de Ambrosio, a cena torna-se ainda mais pungente ao sabermos que tais torturas só irão cessar para dar lugar a uma agonia ainda pior. Afinal, ao confessar seus crimes Ambrosio seria sentenciado a queimar na fogueira – e, posteriormente, estaria submetido à danação no Inferno (cf. LEWIS, 2017, p. 281).

Em *O Italiano*, romance entendido, muitas vezes, como uma espécie de "resposta elegante" ao violento e sexualmente explícito livro de Lewis (cf. PUNTER, 1996, p. 55; TOWNSHEND, 2016, p. 42), Radcliffe também explora a severidade das punições inquisitoriais. O tema é, no entanto, exposto de maneira bastante diversa da punição de Ambrosio. Na trama radcliffiana não é o vilão, mas o herói que é capturado – erroneamente – pela Inquisição. À mercê dos seus inquisidores, Vivaldi, tal como Ambrosio, é levado a prenunciar o castigo ao qual seria submetido:

> O intervalo, passado na expectativa entre a sentença e o cumprimento dessa punição preliminar foi, de fato, terrível. A aparente ignomínia de sua situação, e a ignorância do grau de tortura que lhe seria aplicado superaram a calma que ele havia demonstrado anteriormente. E, enquanto ele andava de um lado para o outro em sua cela, gotas de suor frio, que pendiam de sua testa, revelavam a agonia de sua mente. (RADCLIFFE, 1824, p. 669)

Ao invés de descrever as torturas inquisitoriais, Radcliffe opta, novamente, por fazer com que o leitor as imagine. Vivaldi não é exposto diretamente à Inquisição, mas, enquanto permanece cativo, perturbado pela terrível possibilidade de ser torturado, ele percebe relances do que poderia ser o seu destino:

> Vivaldi seguiu-o [o Inquisidor] com os olhos até uma porta com uma das extremidades aberta e viu-o entrar em um aposento de onde se projetava uma forte luz. Ali estavam muitos outros presos como ele, que pareciam aguardar pelo inquisidor. A porta se fechou imediatamente. Ou a imaginação de Vivaldi estava afetada ou então o que ele notou em seguida era real. Ele

> imaginou ouvir, assim que a porta se fechou, gemidos meio sufocados tal como os de uma pessoa em agonia. (RADCLIFFE, 1824, p. 619)

A trama apresenta informações o suficiente para que os leitores se sintam aterrorizados com as torturas, sem, no entanto, recorrer ao aspecto gráfico da violência. Pela perspectiva de Vivaldi somos levados a imaginar que os supostos gemidos de agonia sejam resultados de indizíveis crueldades sofridas pelos cativos, que, como ele, aguardavam pelo interrogatório, pela tortura e pela sentença da Inquisição. O terror dessa cena está, sobretudo, em saber que – diferente de Ambrosio – o herói radcliffiano nada fez para merecer a prisão. A possibilidade de expor um inocente a um tão horrível castigo é uma forma de suscitar, nos leitores, um grau mais intenso de medo.

***

Por meio da análise comparativa entre os três romances clássicos do Gótico setecentista é notável que Ann Radcliffe e Matthew Lewis arquitetaram as suas narrativas de forma bastante singular, buscando efeitos não apenas diferentes, mas opostos. No início da minha exposição defendi que, no campo teórico, Radcliffe foi uma das primeiras a diferenciar os termos horror e terror. Como forma de complementar tal informação, é possível afirmar que coube a Lewis distingui-los na prática, isto é, produzindo um romance cujos procedimentos se distanciavam dos do radcliffiano. Ao investir no sexo, na repulsa, na violência gráfica e em outros elementos diferentes daqueles explorados pela escritora, o autor de *O monge* permitiu a continuidade de uma outra vertente de narrativa gótica – que, futuramente, seria entendida como gênese da ficção de horror (cf. TOWNSHEND, 2017, p. 20).

Assim, a compreensão dos efeitos estéticos nas obras góticas de escritores e escritoras setecentistas permite explorar as diferenças existentes entre a literatura gótica do período. Tenho defendido a importância de se compreender o Gótico feminino e masculino por meio de suas especificidades narrativas (cf. SANTOS, 2017). Acredito, portanto, que a caracterização das narrativas góticas por meio dos efeitos do medo, como obras de terror ou de horror, seja um meio confiável de se distinguir as duas vertentes dessa literatura.

Referências

BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror*. London: Constable & Company, 1921.

LEWIS, Matthew. *O monge*. Tradução Maria Aparecida Mello Fontes. Domingos Martins: Editora Pedra Azul, 2017.

PUNTER, David. *The Literature of Terror*. Vol. 1. London: Longman, 1996.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.

RADCLIFFE, Ann. Do sobrenatural na literatura. Tradução de Hélder Brinate Castro. In: FRANÇA, Júlio. SANTOS, Ana Paula Araujo dos. (Orgs.) *As artes do Mal:* textos seminais. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. pp. 75-85.

_____. *Os mistérios de Udolpho*. Vol. 1. Tradução Bianca Costa Sales. Domingos Martins: Editora Pedra Azul, 2015a.

_____. *Os mistérios de Udolpho*. Vol. 2. Tradução Bianca Costa Sales. Domingos Martins: Editora Pedra Azul, 2015b.

_____. The Italian. In: *The Novels of Mrs Ann Radcliffe*. London: James Ballantyne and Co., 1824. pp. 529-720

SADE, Donatien Alphonse François, Marquês de. *Os crimes do amor e A arte de escrever no gosto do público*. Tradução de Magnólia Costa Santos. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SANTOS, Ana Paula A. dos. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira:* um estudo de *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2017.

TOWNSHEND, Dale. "Gothic and the Cultural Sources of Horror, 1740–1820". In: ALDANA REYES, Xavier. (Ed.) *Horror:* A Literary History. London: The British Library, 2016. pp. 19-52.

FORMAS E FUNÇÕES DO GROTESCO NA NARRATIVA DECADENTE

Daniel Augusto P. Silva (UERJ/CAPES)[1]

Resumo: O objetivo deste trabalho é investigar como o grotesco se manifesta na narrativa decadente, quais são seus efeitos de recepção e por que foi sistematicamente empregado na literatura *fin-de-siècle*. Ao longo do ensaio, defenderemos a hipótese de um grotesco decadente, que teria apresentado características formais específicas. Observamos que, além de estarem associadas a doenças e a comportamentos sexuais entendidos como transgressivos, as figuras grotescas da Decadência literária são apresentadas a partir de uma linguagem bastante hermética, detalhista e pictórica, típica da *écriture artiste*. Para demonstrarmos algumas dessas configurações, analisamos o conto "Morte do Palhaço" (1914), de Gonzaga Duque.
Palavras-chave: Literatura brasileira; Decadentismo; Horror; Esteticismo; Gonzaga Duque.

O Grotesco e a Decadência literária: poéticas análogas

Embora bastante numerosa e diversificada, a bibliografia crítica sobre o grotesco pouco se ocupou da ficção decadente como um objeto de análise específico. Os trabalhos mais relevantes sobre a arte grotesca não mencionam a literatura *fin-de-siècle* como uma produção de interesse. Ao longo dos estudos literários do século XX, as quatro principais tendências teóricas assumiram posições bastante variadas até mesmo sobre o que é grotesco. A primeira delas, e mais célebre, foi proposta por Wolfgang Kayser [1957], que ressaltou o lado negativo, horrível, do grotesco, tendo como base de análise, sobretudo, as obras do Romantismo europeu. Nessa linha de entendimento, os efeitos de recepção majoritários seriam o horror e a repulsa. A segunda foi formulada por Mikhail Bakhtin [1965], que destacou o lado cômico dessa poética, ao analisar o imaginário medieval e o realismo grotesco na obra de François Rabelais. Nesse caso, os efeitos de recepção correlatos seriam o humor e o riso. A terceira foi veiculada por aqueles trabalhos que entendem como grotesco apenas aquilo que é simultânea e obrigatoriamente cômico e horrível, em um conflito irresolúvel, como indicou Philip Thomson [1972]. Caso um dos aspectos — o horrível ou o cômico — seja mais destacado, não haveria mais grotesco propriamente dito, mas outros modos, como o burlesco, a sátira, o absurdo e o horror. Finalmente, a quarta perspectiva, observável na pesquisa de Geoffrey Harpham [1982], foi mais relativista, e sublinhou a importância do contexto cultural de cada época e a

[1] Daniel Augusto P. Silva é Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ), sob orientação do Prof. Dr. Julio França (UERJ). É coorganizador do livro *Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas* (Appris, 2017). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. E-mail para contato: daniel.augustopsilva@gmail.com

análise do efeito de artístico preponderante para avaliar que tipo de grotesco ocorreria. Apesar dessas diferenças de entendimento, todas elas definem características intrínsecas às figuras grotescas, tais como a deformidade, o exagero, o monstruoso e a falta de unidade.

Com efeito, o grotesco não é um conceito de fácil delimitação e se revela como um modo discursivo bastante heterogêneo (Cf. FRANÇA, 2017). Ao estudarmos a Decadência literária sob tal ponto de vista, notamos como essa produção foi pródiga em criar figuras grotescas. Três características da literatura finissecular – a antinaturalidade, o pessimismo e o esteticismo – são responsáveis por conferir uma forma específica a esse grotesco, diferenciando-o de outras de suas realizações artísticas. Como argumentaremos ao longo deste ensaio, o grotesco decadente expressa uma visão de mundo negativa, desencantada sobre o homem, o progresso e a ciência, e revela também um intenso trabalho formal, em que os conteúdos feios e disformes são encarados como formas de se explorar as possibilidades da linguagem e da própria arte. A ficção decadente cria suas monstruosidades para afirmar o seu desprezo pelo natural, pelo comum, e para demonstrar a sua crença na degeneração da humanidade. Além disso, a constituição de monstruosidades fornece ao autor decadente a chance de explorar amplamente a sua capacidade imaginativa e de encontrar novas formulações discursivas.

Diferente de realizações renascentistas ou românticas do grotesco, não se trata, na arte *fin-de-siècle*, de um realismo grotesco ou de uma preocupação diegética em descrever personagens reais. Ao contrário, como aponta Jean Pierrot (1977, p.101. Tradução minha), a Decadência literária promoveu o "retorno aos poderes do imaginário, pelo refinamento da sensação, do sonho, dos alucinógenos, das lendas ou das diferentes formas do artificial". Embora compartilhe muitas de suas convenções artísticas com o Naturalismo, a ficção decadente procurou dar mais destaque ao lado onírico do ser humano e à sua capacidade imaginativa. Nesse contexto, o sobrenatural ganha bastante destaque nessa produção artística, que promove uma relação intertextual intensa com obras do Gótico literário e do *roman frénétique*. Assim, o grotesco se apresenta como um modo discursivo adequado para a expressão de objetos antinaturais e inventivos.

Apesar da ausência de menções à decadência literária nos trabalhos sobre o grotesco anteriormente citados, podemos identificar alguns estudos, mais recentes, que começam a considerar, direta ou indiretamente, as relações entre o grotesco e a ficção decadente.

Um deles é o do crítico Bernard Mc Elroy (1989), que, embora tenha escrito um livro sobre o grotesco na literatura do século XX, dedica um capítulo para debater as relações desse modo discursivo com a ideia de decadência. Na parte inicial dessa seção, o autor comenta como essa é uma forma bastante produtiva para retratar a sensação de decadência, a despeito do contexto histórico particular em que se insere a obra de arte. A impressão de que as coisas teriam saído do controle dos homens e de que a sociedade estaria em degradação levaria, naturalmente, a um uso sistemático do grotesco pelos artistas:

> Não acredito que seja possível demonstrar qualquer relação consistente de causa e efeito entre decadência e a emergência do grotesco na arte. Pode-se pensar em sociedades que poderiam ser chamadas de decadentes (o Império Bizantino em seus anos finais, por exemplo) que não demonstraram um aumento no gosto pelo grotesco. Por outro lado, o próprio Ruskin ressalta que o grotesco está presente na arte de muitas sociedades saudáveis e que a sua própria presença é um sinal de seu vigor criativo. O que pode ser apontado com confiança, contudo, é que o grotesco pode ser enormemente eficaz na representação de decadência. Pode haver uma condição social decadente, mas, quando deliberadamente retratada na arte, é também uma percepção; seu ponto de partida como ficção é a mente e a imaginação do escritor que percebe a sociedade como decadente e deseja retratá-la como tal. Muitos escritores recorrem institivamente a imagens grotescas para transmitir uma sensação de queda, de perda de direção, de autoindulgência vazia – de decadência, em uma palavra. (ELROY, 1989, p.130. Tradução minha)

A confluência entre as duas poéticas se estabeleceria pelo próprio tipo de imagem evocado nas obras voltadas para a tematização da decadência. Para retratar um mundo degradado, os escritores tenderiam a se utilizar de metáforas negativas de cunho biológico e físico, propícias ao grotesco. Em tais universos ficcionais, seria recorrente a representação de seres humanos submetidos a seus instintos bestiais, sem controle de suas respostas emocionais e em constante questionamento das fronteiras estabelecidas social e culturalmente. Para retratar essa quebra de categorias e para expressar a sensação de falta de unidade, o grotesco surgiria, novamente, como um modo discursivo útil. Apesar de fazer essas considerações para analisar, na sequência, as obras de Flannery O'Connor, Gabriel García Márquez e Nathanael West, o autor comenta que "a conjunção entre decadência e grotesco atingiu seu ápice na obra de escritores do final do século XIX, como J.-K. Huysmans" (ELROY, 1989, p.130-131. Tradução minha).

Também em 1989, a pesquisadora Séverine Jouve (1989, p.17. Tradução minha), em seu trabalho sobre a ficção decadente *stricto sensu*, aproxima a decadência ao

monstruoso, a ponto de considerá-lo como uma de suas características mais centrais: "o acadêmico, ela substitui pelo monstruoso e pelo híbrido; a saúde, pela doença; o rústico, pelo urbano; a virtude, pelo vício. Seu objetivo é o da reabilitação do corrompido". Na sequência do trabalho, a autora busca reafirmar como a Decadência literária visava a chocar o público-leitor. Para tanto, exploravam-se não apenas temas potencialmente impactantes, tais quais o satanismo e as formas mais diversas da sexualidade, como também a descrição de objetos repulsivos e deformados. Os elementos normalmente considerados feios e desviantes eram, contudo, tratados a partir de uma linguagem rara, minuciosa e pictórica, que os apresenta positivamente. Tal reabilitação estética do horrível, do híbrido e do monstruoso será fundamental e fica patente na estetização das figuras grotescas apresentadas na ficção decadente (Cf. SILVA, 2019).

Essa linha argumentativa também foi empreendida por outros autores. A francesa Evanghélia Stead, em detalhado livro sobre as monstruosidades nas artes finisseculares, destaca que as deformidades propostas pela ficção decadente não estavam apenas nas imagens evocadas, mas, sobretudo, na própria linguagem empregada. Segundo a autora, na Decadência literária, "a gênese de monstros repousa sobre uma dupla perturbação da ordem: natural e fisiológica, por um lado; linguística, por outro" (STEAD, 1997, p.12. Tradução minha). De fato, essa literatura foi pródiga em empregar uma linguagem repleta de inversões sintáticas, neologismos, palavras raras e outros desvios ao que era considerado uma utilização natural e clássica do idioma. As estratégias discursivas decadentes, pautadas pela quebra de normas, estariam em acordo com o próprio conteúdo grotesco apresentado. Como sustentaremos a partir do exemplo ficcional, o hermetismo de tais narrativas é capaz de magnificar o efeito grotesco das cenas, já que também contribui para obscurecer o sentido das imagens evocadas.

A compreensão da Decadência literária como uma poética que se sustentou em um modo particular de utilizar a linguagem é bastante produtiva e foi defendida por diferentes pesquisadores. De maneira hiperbólica, Jean de Palacio (2010, p.34-35. Tradução minha) afirma que "há um idioleto particular à Decadência. Pode-se escrever em decadente, como se faria em inglês ou em alemão". Repletos de termos raros, neologismos, arcaísmos, jargões de especialidades científicas, frases nominais, assíndetos, sufixações nominais, adjetivais e adverbiais incomuns, os textos decadentes revelariam um grau destacado grau de experimentação com a linguagem, que, recorrentemente, visava a impor dificuldades

de interpretação para o público-leitor. Esse apreço formal se constituía também como rejeição a uma literatura popular e a tudo aquilo que fosse considerado como comum e trivial.

Mais recentemente, Justin Edwards & June Graulund (2013), em obra especificamente sobre o grotesco, também mencionam a ficção decadente em suas análises, tendo como base, mais uma vez, a produção romanesca de Joris-Karl Huysmans e, em especial, *Às Avessas* (1884). Para os pesquisadores, esse livro seria representativo de um grotesco extravagante, composto pelo exagero de uma suposta sofisticação artística, que, de tão excessiva, acabaria por se aproximar ao *camp* e ao *kitsch*. Eles sustentam que a busca decadente por sofisticação e por refinamento, mesmo com sentidos por vezes satíricos, teriam ensejado enredos marcados pelo bizarro e, por consequência, pelo grotesco. Essa forma artística permitira tanto chocar os leitores quanto experimentar artisticamente, em busca, cada vez mais, da novidade – mesmo quando o novo significava deformidade. Ao identificar esse aspecto, os autores indicam como o grotesco é utilizado de modo a reforçar o caráter experimental das obras: "[...] o grotesco pode ser transgressivo ao desafiar os limites da estética convencional, a partir da desarmonia e de formas experimentais" (EDWARDS & GRAULUND, 2013, p.78-79. Tradução minha). Com efeito, tal experimentalismo será essencial para a configuração do grotesco na ficção decadente, como evidenciaremos a seguir.

Formas e funções do grotesco

Para apresentarmos algumas das formas e das funções do grotesco decadente, partiremos de uma análise pontual do conto "Morte do palhaço", escrito por Gonzaga Duque e publicado postumamente em *Horto de mágoas* (1914). Inicialmente, teremos como foco os elementos que compõem as descrições grotescas da narrativa e a linguagem empregada para expressá-los. A associação do texto ao grotesco é verificável não somente em sua artesania discursiva, como também em seu primeiro contexto de publicação. Inicialmente editado na *Revista Kosmos*, em 1907, o texto foi acompanhada por uma série de ilustrações, bastante grotescas, assinadas por Calixto Cordeiro. As imagens retratavam passagens do conto e destacavam as suas diversas figuras monstruosas. Embora não seja nosso objetivo aprofundar as reflexões sobre como as gravuras e o conteúdo literário se relacionam, é relevante observar como essa combinação também oferecia ao leitor da época indicações de como o texto deveria ser percebido e, em última instância,

interpretado. Com os desenhos, reforçava-se, justamente, o aspecto negativo e disforme das ações e das personagens.

A narrativa se desenvolve a partir da história de William Sommers, um palhaço e trapezista que deseja melhorar suas performances e criar uma arte nova, baseada no caricatural e no exagero. Para tanto, ele tenta idealizar novos movimentos, vestimentas e ideias para suas performances. Sua concepção artística é, contudo, essencialmente mórbida e grotesca. Como aponta o narrador, o personagem desejava "uma forma não usada, não feita, da sátira gesticulada, delineando no exagero representativo o ridículo das intenções" (DUQUE, 1996, p.57-58). Em sua pesquisa, Sommers observa animais ferozes, mendigos, bandidos, plantas raras, entre outras possíveis fontes de inspiração consideradas degradadas, desviantes ou doentias. Ao longo da narrativa, o protagonista passa por uma série de transformações em suas apresentações no circo e, finalmente, torna-se uma figura monstruosa, representante da Morte. Como observaremos, o conto se encerra justamente com o falecimento do artista, após uma de suas mais impressionantes exibições. É importante notar, ainda, o aspecto metaficcional e experimental do texto, que demonstra a tentativa de Duque em explorar a linguagem e em encontrar novos caminhos artísticos, anos antes da Semana de Arte Moderna de 1922.

O primeiro aspecto formal do grotesco decadente que verificamos no conto é a sua estrutura discursiva. Com diversas inversões sintáticas, termos raros e idiossincrasias linguísticas, a narração promove o hermetismo e magnifica o efeito grotesco das passagens. No trecho a seguir, em que se apresentam alguns dos movimentos de Sommers, observamos como as escolhas discursivas decadentes colaboram para destacar o aspecto monstruoso da cena narrada:

> [...] o monstro varou para outra barra, adiante, e foi correndo, volteando de trapézio em trapézio por um círculo de voos e redemoinhos, quase sem forma que o recordasse, já negro e inteiriçado, já rubro e serpentino, ou em tremente globo d'aço, ou poliformidade flamurante, lembrando rapina que se debate com o valor da presa, agonia que a vitalidade repele, demônio que o exorcismo afasta, e que persistem, e que volvem, relutam, sangram, escabujam, atropelam, perseguem e recuam, galgam e são galgados, ferem e são feridos, e mais se empenham em agarrar, estrangular, arrebatar... até que, num salto duplo, ganhou o seu mirante aéreo, num longo hausto de triunfo. (DUQUE, 1996, p.64)

Além de neologismos e escolhas vocabulares raras, como "poliformidade flamurante", é possível notar a progressão das transformações do protagonista: primeiro,

um monstro; logo em seguida, quase sem forma; depois, uma rapina; em seguida, uma agonia; e, ainda, um demônio. A alternância marcada pelas repetições "já... já", "ou... ou", "e...e" colaboram justamente para que a recepção não consiga formar uma imagem una do personagem, o que sobressai o seu aspecto grotesco. Ao impor dificuldades de interpretação, a linguagem decadente se revela bastante propícia a descrições grotescas (Cf. SILVA, 2017). Além disso, como o grotesco é, em si, um desafio para a linguagem – afinal, como representar o disforme e o que não se pode entender? –, a ficção decadente o toma como uma maneira de experimentar linguística e artisticamente.

Ainda no nível das formas, destacamos algumas das imagens bastante recorrentes nas figuras grotescas das narrativas decadentes. O seguinte trecho do conto nos fornece exemplos bastante ilustrativos:

> Comparou-os aos gestos humanos, calcou-os, fundiu-os e dessa fusão intuitiva, resultou um lúgubre sardônico e mau, que correspondia a certas cores, a certas tintas tiradas do colorido decorativo das plantas raras, das enfermidades típicas das estufas — a prateada lepra das begônias, a gangrena asfixiante de algumas tuberosas, as escaras exóticas das orquídeas — e então combinou o seu *maillot* original, um tecido fulvo, à maneira de certos panos mesclados de púrpura e oiro da rica tecelagem d'oriente. (DUQUE, 1996, p.62)

O grotesco decadente surge de uma combinação entre metáforas e imagens próprias do campo das artes visuais – como as menções às cores, às tintas, ao colorido decorativo, que estetizam a figura grotesca – junto a termos advindos do campo semântico da botânica, e, finalmente, a partir de comparações dos seres a doenças. Em diversos trechos, fica patente a utilização de analogias e de palavras próprias das ciências naturais para qualificar negativamente as figuras descritas, ao mesmo tempo que ocorre uma valorização estética de tais personagens. Assim, evocam-se imagens como "preateada lepra das begônias" e "as escaras exóticas das orquídeas". Tal procedimento é perceptível em outras narrativas do período e constitui um dos traços mais recorrentes do grotesco decadente. Em *Às Avessas* (1884), de Huysmans, texto paradigmático da Decadência literária, nota-se a mesma combinação, no oitavo capítulo da obra, em que plantas raras são relacionadas a enfermidades variadas, sobretudo as venéreas. De forma análoga, identificamos esse tipo de construção no romance *Dança do Fogo* (1922), de Raul de Polillo, bem como no conto "O Adeus do Esteta" (1922), de Carlos de Vasconcelos, apenas para citar outros exemplos da literatura brasileira.

Após termos sucintamente exposto algumas das formas do grotesco decadente, podemos, agora, responder à questão: por que esse modo discursivo foi empregado na Decadência literária? Destacaremos, a seguir, duas funções que o grotesco assume na narrativa decadente. A primeira delas se relaciona aos efeitos de recepção almejados por essa literatura, que se volta, frequentemente, para a produção do medo e da repulsa. Já a segunda diz respeito aos próprios preceitos de arte veiculados pela ficção *fin-de-siècle*, cujo esteticismo veicula uma compreensão específica do papel da monstruosidade para as artes. Tais características podem ser constatadas na parte final do conto de Gonzaga Duque, quando William Sommers cai morto no circo após a sua apresentação mais espetacular. O rosto do protagonista é descrito da seguinte maneira:

> E lá estava ele, estatelado, inerte, sobre uma das bancadas. A caraça de caveira tornara-se-lhe *horripilante*. Um dos olhos esbugalhara-se-lhe da órbita escurecida a bistre e abria, desmesuradamente, a pupila sem luz para o Nada, num desespero inútil de ver, imóvel e *medonha*; na sua boca artificial, de dentuça descarnada, dilatava-se outra boca escura e ressequida, com um trejeito *aflito*, de dentes que, por contraste, pareciam alargar uma gargalhada paralítica, *horrorosamente* rindo. (DUQUE, 1996, p.65. Grifos meus)

Nesse trecho, o efeito de recepção engendrado não é o riso nem o humor, pois se trata de uma "gargalhada paralítica", de um riso horroroso. Além disso, grifamos alguns dos termos que servem como indícios textuais para o leitor de que se trata de algo horrível e medonho. Nesse sentido, o grotesco decadente se vincula mais intimamente à tradição do grotesco horrível que à vertente cômica do modo discursivo. Aliado a esse efeito artístico negativo, é preciso apontar, ainda, o caráter experimental e, em certo nível, lúdico do grotesco na ficção decadente, tendo em vista a própria estrutura discursiva dos textos. Criar figuras grotescas surge, sobretudo, como um desafio à própria capacidade expressiva e imaginativa dos narradores decadentes.

A segunda função que ressaltamos se liga ao ideal decadente do esteticismo, segundo o qual qualquer conteúdo — mesmo os mais feios e disformes — é capaz de ser transformado em arte. Esse traço fica evidente no seguinte trecho do conto, em que a narração descreve Sommers, paradoxalmente, como belo:

> Agora queria completá-lo para sua própria satisfação, porque a inédita beleza resultante de cada gesto de seus membros, de cada flexão de seus músculos, só refletia no seu próprio espírito, convergindo para sua própria admiração. E que

> delícia em se sentir estranho, atormentador, horroroso!... (DUQUE, 1996, p.64)

Ao estetizar uma figura horrorosa, o grotesco decadente aponta para a própria autonomia da arte, à arte pela arte, que não teria compromisso em ser útil nem em agradar. Ela estaria livre para criar qualquer conteúdo, inclusive os mais mórbidos, de acordo com seus próprios preceitos e objetivos. Nos debates oitocentistas sobre a utilidade da arte, autores referenciados pela Decadência literária, como Théophile Gautier, ou a ela associados, como Oscar Wilde, apontavam exatamente para a amoralidade da atividade artística e para a necessidade do artista de criar o que considerar belo. Nesse sentido, as formas grotescas são valorizadas em razão de seu potencial transgressor, tanto do ponto de vista artístico quanto do moral, ao misturar características paradoxais em um mesmo ente e ao questionar nossa categorização do real.

A partir do breve exame do conto e da discussão sobre alguns referenciais teóricos, é possível indicar algumas conclusões. A primeira delas é de que a decadência literária explorou sistematicamente o grotesco para explicitar seu ideário artístico de artificialidade e de esteticismo. Assim, o grotesco não é um aspecto secundário da ficção decadente, mas sim uma de suas bases artísticas. Em seguida, averiguamos como o grotesco decadente se baseia não apenas na apresentação de deformidades físicas das personagens, como também em um uso particular da linguagem, que visa ao hermetismo. Finalmente, esse tipo de grotesco tanto produz efeitos de recepção negativos quanto funciona como uma forma de destacar o aspecto experimental e lúdico da ficção decadente. Por essa confluência de características, fica patente como o grotesco e a Decadência literária se estruturam como poéticas análogas, preocupadas em retratar o lado mais negativo da existência e em buscar novas formulações artísticas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010. [1965].

DUQUE, Gonzaga. Morte do Palhaço. In:_____. *Horto de mágoas*: contos. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996. [1914].

DUQUE, Gonzaga. Morte do Palhaço. In: *Revista Kosmos*, Rio de Janeiro, n. 1, janeiro de 1907, p.34-39.

EDWARDS, Justin D.; GRAULUND, Rune. *Grotesque*. Londres/Nova York: Routledge, 2013.

ELROY, Bernard Mc. *Fiction of the Modern Grotesque*. New York: Palgrave Macmillan, 1989.

FRANÇA, Júlio. A categoria estética do grotesco e as poéticas realistas: uma leitura de "Violação", de Rodolfo Teófilo. In: OLIVEIRA, A. L. M. de; SOARES, M. V. N.; WERKEMA, A. S.; *Figuras do Real*: literatura brasileira em foco VII. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, p.219-236.

HARPHAM, G. G. *On the Grotesque*: Strategies of Contradiction in Art and Literature. Princeton: Princeton University Press, 2006. [1982]

HUYSMANS, Joris-Karl. *Às Avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JOUVE, Séverine. *Les Décadents* : bréviaire fin de siècle. Paris: Plon, 1989.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Ginsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. [1957]

POLILLO, Raul de. *Dança do fogo*: o Homem que não queria ser Deus. São Paulo: Monteiro Lobato & Co., 1922.

SILVA, Daniel Augusto P. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética negativa*. 132 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2019.

SILVA, Daniel Augusto P. Linguagens do insólito: a construção estilístico-textual do grotesco na ficção decadente. In: *Revista Abusões*, v. 5, 2017, p.230-258.

STEAD, Evanghélia. *Le monstre, le singe et le fœtus* : Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle. Genèvre: Droz, 2004.

THOMSON, Philip. *The Grotesque*. Londres: Methuen & Co Ltd, 1972.

VASCONCELOS, Carlos de. O Adeus do Esteta. In: *Torturas do desejo*: episódios trágicos. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1922.

A TEORIA PÓS-COLONIALISTA E O GÓTICO SERTANISTA NA ESCRITA DE HUGO DE CARVALHO RAMOS

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (UFG/RC)[1]

Resumo: Este trabalho objetiva uma leitura do conto "O Saci", do escritor goiano Hugo de Carvalho Ramos, publicado inicialmente em 1910, e que posteriormente integraria a coletânea *Tropas e Boiadas,* publicada pela primeira vez em 1917, utilizando como principal pressuposto teórico os estudos recentes de Patrick Brantlinger (2013) sobre o *gótico imperialista*. Trata-se de um trabalho cuja metodologia se pauta em pesquisa bibliográfica que será devidamente referenciada ao longo do texto.

Palavras-chave: Gótico Sertanista; Literatura e pós-colonialismo; Hugo de Carvalho Ramos.

Notas introdutórias

Seguindo o caminho dos estudiosos considerados como pós-estruturalistas, que se arvoraram na tarefa de esmiuçar o texto literário indo além da tradição estruturalista e alcançando outras unidades do texto que não exclusivamente as configurações internas, podemos citar a teoria do discurso de Michel Foucault (1926-1984), defensora da tese de que o texto literário produz um tipo de discurso que não pode se desvincular do período histórico e cultural em que é produzido. Foucault (*apud* BONNICI, 2003) vai além, ao teorizar que esses discursos se inserem em contextos de luta pelo poder, estando a linguagem ancorada no centro das práticas sociais. Arautos da visão que apregoa ser o texto literário expressão de determinadas práticas discursivas históricas (BONNICI, 2003), os estudos pós-estruturalistas possibilitam que críticos e estudiosos da literatura criem uma conexão entre as camadas do texto literário e instâncias do saber humano, como a social, política ou filosófica.

Se antes o texto literário era muito valorizado em sua possibilidade estética, as teorias literárias mais recentes nos permitem avultar que o discurso literário pode ser visto de forma menos arbitrária. As novas correntes que surgem após as mudanças que ocorrem na Europa na década de sessenta do século XX, negam a existência de uma verdade

[1] Professora Adjunta da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística – Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – UFG/RC. Contato: fabianna_bellizzi@yahoo.com.br

absoluta inerente à linguagem literária, passando a leitura ser vista não mais como um mero consumo passivo, mas como possibilidade de uma imersão crítica e ativa do leitor.

Propomos, então, uma leitura do conto "O Saci", do escritor goiano Hugo de Carvalho Ramos, publicado inicialmente em 1910, e que posteriormente integraria a coletânea *Tropas e Boiadas*, publicada pela primeira vez em 1917, utilizando como principal pressuposto teórico os estudos recentes de Patrick Brantlinger (2013) sobre o *gótico imperialista*, afinal semelhante ao que ocorreu nas colônias sob o jugo britânico, também no Brasil-colônia (guardadas as devidas especificidades) se construiu a ideia de local inculto, selvagem e bárbaro – aos olhos da ortodoxia europeia.

Faremos dos estudos de Brantlinger (2013) o prelúdio para nossas dimensões de análise do conto "O Saci", do escritor goiano Hugo de Carvalho Ramos, cuja tessitura carrega-se de elementos próprios do sertão goiano do início do século XX, como as crendices, abusões e magia. Também conhecido como Maty-taperê, Saci-pererê, saci-saçurá, saci-trique, o Saci possui um domínio vasto. Embora seja um personagem muito conhecido do folclore brasileiro, não possui vestígios no fabulário antigo (CASCUDO, 1983). O Mati-taperê, por exemplo, era uma espécie de entidade cultuada em tradições dos índios Mundurucus (CASCUDO, 1983). Para os Mundurucus, a chegada da ave Matinta significava a visita do espírito de seus antepassados, daí a visão assombrosa ou sobrenatural que muitas sociedades sertanistas ainda creditam ao Saci.

Vale destacar que durante o período da colonização em solo brasileiro, os africanos trouxeram a figura do Saci e o pito (espécie de cachimbo) de seu continente, e os europeus incrementaram narrativas sobre o Saci através da herança da mitologia europeia, como um ser encantado do folclore norte de Portugal, rebelde e de baixa estatura, que usava gorro vermelho e possuía poderes sobrenaturais (QUEIROZ, 1987).

Cotejamos, então, um estudo atravessado por informações históricas, etnográficas e sociais que eram contadas no Brasil colonial, bem como perscrutaremos a forma como foi tratado esse manancial de informações, uma vez que essa cultura, ligada às questões regionais e populares, não condizia com o progresso que se preconizava nas cidades. Aqui merece destacarmos que, para as sociedades sertanistas mais antigas, a crença em figuras tão simbólicas como o Saci fazia parte do *ethos* do sertão, sem que as pessoas contestassem ou questionassem sua existência, afinal os contos populares se inscrevem como herança da comunidade sertanista.

Sublinhamos que para fomentarmos nossas análises e linha de debate, foi necessário recorrermos à história econômica do estado de Goiás, o que também nos propiciou um melhor entendimento daquilo que destacamos como *gótico sertanista*, proposto a partir da leitura do texto de Brantlinger (2013), e que será devidamente explicado ao longo de nossa escrita.

Pressupostos teóricos e analíticos

Essa crença que ordena a formação de um determinado país a partir da cartografia é a que explica uma sociedade como litorânea, central, sertanista ou nordestina, para citar alguns exemplos. Vejamos o caso específico da região denominada sertão e de seus moradores, os sertanejos, e ainda mais pejorativamente, os caipiras.

Palavra de origem indígena, "caipira" é designativa da população que vivia fora dos núcleos povoados, surgida provavelmente entre a sociedade nucleada que se preocupava em não ser confundida com pessoas das circunvizinhanças mais distantes (NOGUEIRA, 1987, p.11-26). Com o passar dos anos, o termo caipira se consolida e passa a demarcar um arcabouço cultural muito próprio de pessoas moradoras do interior: o linguajar característico, as vestimentas, a gastronomia – elementos estes sempre em oposição ao olhar do citadino "[...] e de desapreço pelos que não pertenciam ou não se mostravam afeitos e identificados com o meio urbano" (NOGUEIRA, 1987, p. 11).

Em algumas ocasiões, entretanto, o caipira e sua cultura perfizeram uma realidade social que comporta certas graduações, ora sendo ostensivamente rechaçado e ridicularizado, ora retratado como inocente e feliz, por vezes desengonçado e engraçado, tendo atraído sentimentos como enternecimento e simpatia. Essa segunda construção – o caipira ou sertanejo feliz e engraçado, coube perfeitamente no momento em que os textos que explicam nossa "brasilidade" a partir do viés espacial não deram conta de suprir certos hiatos, tornando-se incompletos e superficiais. Sem conseguir aprofundar análises a respeito de temas como exclusão social, pessoas apartadas, miserabilidade no campo, a elite se utilizou do discurso que girava em torno da espacialidade de forma a tentar "solucionar" a problemática, oferecendo à nação um tipo de narrativa que neutralizava as características desagradáveis dos sertanejos ou dos litorâneos ou incorporava o que de bom havia em ambos de forma a fazer "[...] do Brasil grande um grande Brasil" (SOUZA, 1997, p.17).

Esse tipo de narrativa que prega a invenção discursiva de um país a partir da cartografia coube em todo nosso mapa, de acordo com épocas e interesses específicos, afinal trata-se de um discurso que gira em torno da dicotomia centro *versus* margem. Por ora focaremos nossas análises em uma determinada região do Brasil: o Centro-Oeste, local que inspirou Hugo de Carvalho Ramos em sua escrita do conto "O Saci", e como a expressão *gótico sertanista* alinha-se com o conto em análise.

Primeiramente abordaremos os estudos de Brantlinger (2013) sobre o *gótico imperialista*. O autor parte da premissa de que, nas narrativas góticas imperialistas, o Imperialismo é utilizado como uma espécie de escudo ou proteção contra o mundo bárbaro que a elite imperial creditava às colônias. Em relação ao *gótico imperialista*, especificamente, Brantlinger [2] (2013, p.178, tradução nossa) ressalta que o gênero

> expressa ansiedades sobre o declínio da ortodoxia religiosa, mas ainda mais claramente ele expressa ansiedades sobre a facilidade com que a civilização pode reverter para a barbárie ou selvageria e, portanto, para o enfraquecimento da hegemonia imperial britânica.

A partir de tais leituras, notamos que algo parecido ocorreu, em escala menor e dentro de certas proporções, no Brasil, onde uma pequena elite imperialista, sediada nas cidades litorâneas ou nos centros de comando, enxergava os centros produtores, principalmente o interior e sertões, como local de atraso e ignorância. Isso fomentou, entre os artistas e intelectuais da época, uma produção que retratava o sertão habitado por seres não-civilizados, dados a práticas supersticiosas e demoníacas, o que nos leva a reler o *gótico imperialista* dentro do que consideramos como *gótico sertanista*, ou seja, um vetor discursivo com o qual podemos levantar reflexões sobre o poder, e, ainda de forma mais específica, eixos envolvendo o colonialismo.

Nesse ponto podemos citar o conto "O demônio da garrafa", publicado inicialmente em 1893, de Robert Louis Stevenson, como exemplo do *gótico imperialista* e que guarda fortes paralelos com o conto "O Saci".

Na narrativa de Stevenson, um casal que vivia em uma ilha do Havaí precisa de livrar de uma garrafa "milagrosa", que ao mesmo tempo em que atendia pedidos

[2] "expresses anxieties about the waning of religious orthodoxy, but even more clearly it expresses anxieties about the ease with which civilization can revert to barbarism or savagery and thus about the weakening of Britain's imperial hegemony".

exorbitantes, também mantinha seu proprietário atrelado a ela para sempre, a menos que ela fosse vendida por um preço inferior à compra. Após sucessivas vendas, a garrafa acabava voltando para o casal. Não tendo mais como vendê-la por preço inferior em relação a última compra, o casal muda-se para a Polinésia Francesa, onde ainda existiam centavos no mercado, e assim poderiam se desfazer da garrafa e do demônio que vivia em seu interior. Porém, ao tentarem vender a garrafa que atendia pedidos, o casal logo é hostilizado pelos moradores: "As pessoas não acreditavam naquilo tudo e riam, ou então pensavam no lado negro, afastando-se daquelas pessoas que tinham pacto com o diabo" (STEVENSON, 2004, p.424).

O que podemos subtrair, de uma forma ampla, nas breves referências feitas ao conto de Robert L. Stevenson, é o embate entre as regiões colonizadas, onde moradores carregavam crenças ancestrais, *versus* as regiões metropolitanas, já cooptadas pelo progresso. Muito embora o elemento insólito irrompa em "O demônio da garrafa" através de um objeto que trazia fortuna e bens materiais a quem o desejasse, o que mais prevalece no *gótico imperialista* são as ansiedades do homem europeu em contato com o outro colonizado e não-civilizado aos olhos da ortodoxia britânica. Assim, o elemento insólito é utilizado de forma a ridicularizar a sociedade que estava sendo colonizada ou ainda como detonador de uma espécie de movimento regressivo da civilização, onde o progresso britânico corria o risco de sofrer um retrocesso por causa da presença de "bárbaros" e "selvagens nativos", que ainda acreditavam em situações insólitas e irreais (BRANTLINGER, 2013). No espaço da hegemonia britânica, a relação colonial, sempre marcada pela ideologia colonialista, baseou-se na polarização extrema entre colonizador e colonizado, despontando sempre o colonizador como um sujeito soberano, como a "encarnação metafórica do império" (BRANTLINGER, 2013).

Trata-se, assim, de uma variação do gótico, que aqui se distancia dos castelos e mansões assombradas de onde se originou para se expor em uma narrativa brasileira. Reiteremos, uma vez mais, nossas opções em selecionar as questões políticas refletidas em narrativas góticas, uma vez que elas se comunicam muito fortemente com questões que tratamos em relação ao nosso *gótico sertanista*, conforme atestamos no pequeno conto "O Saci".

As práticas ancestrais tão menosprezadas pela sociedade brasileira que se vida modernizada, aparecem no pequeno conto "O Saci", através da personagem Pai Zé, que

"[...] apesar de seus sessenta e cinco anos e meio, um olho de menos e falta de dente na boca [...]" (RAMOS, H., 2003, p.69), havia recorrido a Santo Antônio na esperança de ganhar a afeição de Sá Quirina, por quem nutria desejos. No dia em que Pai Zé saíra a procura de raízes de mandioca nos grotões da roça, depara-se com o Saci, que andava desesperado: "Tinham-lhe surrupiado a cabaça de mandinga. O moleque, extremamente irritado, vagueava pelos fundões de Goiás" (RAMOS, 2003, p.68). Os dois, então, resolvem fazer um pacto: Pai Zé teria que descobrir o paradeiro da cabaça de Saci, e em troca receberia uma mandinga de forma que Sá Quirina ficasse encantada por Pai Zé, que era casado com Sá Quitéria e que já desconfiava do interesse de seu marido pela "milonga".

Por fim, há que se destacar o momento no qual o conto de Ramos é publicado: 1917. Conforme visto anteriormente, o momento político não mais propiciava crenças em lendas e folclores. A República de 1917 exigia uma postura mais engajada no progresso e nas ideias positivistas, muito embora em Ramos ainda notemos reverberações da escola romântica em suas narrativas por conta do momento de transição, assim o mistério e as lendas vacilavam em permanecer frente ao progresso que se instalava no Brasil. E ao expor o passado de lendas, tradições, *causos* e mistérios que compunham a história do sertão goiano, Ramos nos chama atenção para a marca do progresso que avançava em direção ao interior e que por isso mesmo contribuiu para destruir o passado lendário do local. E se o momento era de transição, as lendas e mitos ainda tentavam prevalecer no cenário onde a ideia de progresso se fortalecia cada vez mais.

A título de considerações finais e após perseguirmos nossa hipótese inicial, podemos afirmar que nas narrativas de Hugo de Carvalho Ramos se tem um *gótico sertanista* que se apropria de elementos do *gótico imperialista* e o ressignifica à realidade nacional. A narrativa "O Saci" atesta nossos pressupostos iniciais. Nela, vemos que o estigma em relação às pessoas que não participavam da proposta de um país moderno e em progresso se mostrou acentuado, tal como nas narrativas do *gótico imperialista*.

Destacamos, também, não só a presença do *gótico sertanista*, bem como a importância de um autor goiano e sua contribuição para a história da Literatura Brasileira interiorana, distante das salas de aula das capitais e centros urbanos. As personagens que seguimos na narrativa "O Saci", imbuídas de crendices, atraso ou ignorância, trouxeram-

nos inquietações muito atuais, avivando uma época esquecida pelos governantes e que talvez persista até hoje em nossa sociedade.

Referências

BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem.

BRANTLINGER, Patrick. Imperial Gothic: Athavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914. In: *Rule of Darkness*. British Literature and Imperialism, 1830-1914. London: Cornell University Press, 2013. p.176-193.

CASCUDO, Luis da Camara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. Bruxaria e história: as práticas mágicas no Ocidente cristão. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

QUEIROZ, Renato da Silva. *Um mito bem brasileiro*: estudo antropológico sobre o Saci. São Paulo: Polis, 1987.

RAMOS, Hugo de Carvalho. "O Saci". In: RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003. p. 68-70.

_____. "Gente da Gleba". In: RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003. p. 85-179.

RAMOS, Victor de Carvalho. "Nota biográfica sobre Hugo de Caravalho Ramos". In: RAMOS, Hugo de Caravalho. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003. p. 5-18.

SOUZA, Candice Vidal. A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

STEVENSON, Robert Louis. O demônio da garrafa. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX:* o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.405-431.

DE OLHOS BEM FECHADOS: A PRESENÇA DO GÓTICO NO FILME DE STANLEY KUBRICK

Gabriela Spinola Silva (UFG/RC)[1]

Resumo: Arte híbrida por excelência, o Cinema vale-se de diversos elementos das mais diversas Artes. A narrativa gótica está presente na sétima arte desde o seu nascimento, e vem se reinventando desde então, com elementos do gótico sendo utilizados de diversas maneiras e em variados gêneros cinematográficos, desde o suspense, o terror e a fantasia, até a comédia e a autoparódia. Desta forma, o presente trabalho pretende conduzir uma análise dos elementos do gótico presentes no filme *De olhos bem fechados* (1999), do cineasta Stanley Kubrick, considerando os elementos como descritos por Irina Rata em seu artigo "An overview of Gothic fiction" (2014), e por Fred Botting em seu livro *Gothic* (1997).
Palavras-chave: Gótico; *De olhos bem fechados*; Stanley Kubrick.

Introdução

A sétima arte vale-se da narrativa gótica desde os seus primeiros dias. A primeira adaptação de um romance gótico de que se tem notícia é de 1910: chama-se *Frankenstein, The Edison Kinetogram*, e trata-se de um filme mudo de terror com 12 minutos de duração (BOTTING, 1997, p. 108). Ainda no início do século XX, a estética gótica foi amplamente utilizada em obras cinematográficas do Expressionismo Alemão, um movimento artístico que traduzia os anseios e as desesperanças da referida sociedade no período após a derrota na I Guerra Mundial. Nesta época, foram produzidas em especial três obras que se destacam ao retratar a crise identitária da população alemã através de ambientações que remetessem, de alguma forma, ao imaginário gótico, e de personagens monstruosos: *O gabinete do doutor Caligari* (1920), que contava com um personagem hipnotizador; *Nosferatu* (1922), baseado no romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker; e *Metrópolis* (1927), com um cientista louco.

> Com *O Gabinete do doutor Caligari*, o cinema fantástico deslanchou – especialmente na Alemanha do pós-guerra. Os cenários distorcidos, expressionistas, do filme, que rejeitavam qualquer pretensão de realismo, a narrativa fragmentada, as atuações hiperestilizadas e a sensação de insegurança paranoica se uniam para expressar a atmosfera de uma nação derrotada, traumatizada, sem confiança na própria identidade, vendo inimigos tanto internos quanto externos. As sombras pintadas deste filme e dos seus sucessores na era do cinema mudo pareciam antecipar – conforme apontaram Siegfried Kracauer e outros críticos – as sombras que se aprofundariam na sociedade alemã nos anos vindouros. (KEMP, 2011, p. 42)

[1] Bacharel em Tradução (UFU), mestranda em Estudos da Linguagem (UFG/RC) e tradutora audiovisual. Contato: tradspinola@gmail.com

Ainda no período entreguerras, os estúdios Universal, nos Estados Unidos, começaram a produzir longas baseados em obras literárias pertencentes à Literatura Gótica europeia. Assim como os filmes do Expressionismo Alemão estavam em certa sincronia com os anseios da população alemã após a I Guerra Mundial, os filmes da Universal dialogavam com a profunda crise moral (e, depois de 1929, econômica) na qual os Estados Unidos da época se encontravam. Assim, começando por *O Corcunda de Notre Dame* (1923), adaptação do romance homônimo de 1831 do escritor francês Victor Hugo, a Universal iniciou a construção de um universo cinematográfico monstruoso, que teria sequência com *O Fantasma da Ópera* (1925).

A partir daí, a Universal entrou na década de 1930 com um sucessão de filmes que se comunicavam com os crescentes medos da América, começando por *Drácula* (1931), primeira adaptação Hollywoodiana do romance do irlandês Bram Stoker. Na sequência, foi a vez de *Frankenstein* (1931) chegar às telas, com o britânico Boris Karloff para viver o monstro de Mary Shelley. Este "universo cinematográfico dos monstros" permeia o imaginário popular até os dias de hoje – quando pensamos na criatura de Frankenstein, pensamos no monstro verde com parafusos no pescoço (e nos esquecemos que Frankenstein é o criador, e não a criatura). Quando evocamos Drácula, ainda nos vem à mente Bela Lugosi com sua indumentária característica. Este universo cinematográfico baseado em grandes obras da literatura gótica obteve tamanho sucesso popular, que rendeu vinte e seis longas-metragens sobre as mais diversas criaturas fantásticas.

A narrativa gótica no cinema vem se reinventando desde então. Elementos do gótico têm sido utilizados de diversas maneiras e em diversos gêneros cinematográficos, desde o suspense, o terror e a fantasia, como no caso de *Psicose* (1960), *Os outros* (2001) e *O labirinto do fauno* (2006); até a comédia e a autoparódia, como em *A família Addams* (1991) e *O que fazemos nas sombras* (2014). Os filmes citados são bem distintos entre si, mas todos se valem de características diversas pertencentes às narrativas góticas.

Ainda que não o aparente à primeira vista, o filme *De olhos bem fechados* (1999), dirigido por Stanley Kubrick, apresenta diversos elementos que podem ser relacionados ao gótico. Baseado no livro *Breve romance de sonho*, lançado em 1926 pelo autor austríaco Arthur Schnitzler, o filme conta a história de um médico, Bill Harford (Tom Cruise), que, após a confissão de sua esposa (interpretada por Nicole Kidman, à época esposa de Cruise fora das telas também) sobre sentir desejo por outros homens,

acidentalmente entra em uma jornada em busca de "vingança", por assim dizer: Bill passa o filme todo em busca de concretizar um ato de infidelidade sexual. Sua jornada o leva a lugares e situações peculiares, e tal infidelidade nunca é realmente cometida; mas, assim como o desejo e a intenção de sua mulher para com outrem, já é o suficiente para provocar um abalo sísmico em seu núcleo familiar.

Nascido em 27 de julho de 1928 em Nova Iorque, Stanley Kubrick construiu em sua juventude uma breve carreira de fotógrafo para a revista *Look*, entre os anos de 1945 e 1950, mas logo dedicou-se a outra câmera.

Lançando o primeiro curta (*O padre voador*, 1951) aos 23 anos e o primeiro longa (*Medo e desejo*, 1953) aos 25, foi aos 29 anos que conquistou certa notoriedade com *Glória feita de sangue* (1957), obra sobre a I Guerra Mundial e sua primeira parceria com o ator Kirk Douglas. A segunda parceria com Douglas veio na forma do épico *Spartacus* (1960), o qual assumiu após diferenças criativas entre o ator e o diretor anterior, e com o qual sua experiência enquanto realizador foi tão conturbada que decidiu então que a partir dali assumiria apenas a direção de filmes nos quais pudesse ter controle criativo irrestrito. Mudou-se, portanto, para a Inglaterra, de onde dirigiu o controverso *Lolita* (1962) e o aclamado *Dr. Fantástico* (1964).

Com *2001: Uma odisseia no espaço* (1968), consolidou-se de fato na indústria. A recepção confusa da crítica e do público a respeito do filme, escrito por ele e pelo autor de ficção científica Arthur C. Clarke (responsável também pelo livro de *2001*, escrito em conjunto com o filme), colocou o cineasta na frente dos holofotes de forma definitiva, e tornou o nome de Kubrick difícil de ser ignorado – indicado três vezes ao Oscar por *Dr. Fantástico* (1964), aqui ele ganhou, pela categoria de Melhores Efeitos Especiais.

O filme seguinte, *Laranja mecânica* (1971), baseado na distopia homônima do autor inglês Anthony Burgess, enfrentou tanta (ou mais) controvérsia quanto *Lolita* (1962), devido à violência apresentada pelo longa: a imprensa culpabilizou o filme por crimes ocorridos na época, o que fez com que Kubrick pedisse à Warner Bros. para que retirassem definitivamente as cópias de circulação. Após isso e a culpabilização constante por mais crimes, protestos ocorreram em frente à casa de Kubrick e de sua família, e o diretor chegou a receber ameaças de morte. Devido a estas ameaças e ao pedido de Kubrick, o filme foi reexibido e lançado em VHS no Reino Unido apenas no ano de 2000, após sua morte. No Brasil, foi lançado nos cinemas apenas em 1978, sendo

constantemente vetado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, repartição subordinada à Polícia Federal e responsável pela fiscalização do lançamento das mais diversas obras artísticas no país durante a ditadura militar. Quando finalmente o filme foi lançado nos cinemas brasileiros, as cópias contavam com bolinhas pretas (por vezes, dessincronizadas) "censurando" quaisquer mamilos ou órgãos genitais que aparecessem.

Após tais controvérsias, Kubrick levou 4 anos para lançar outro longa. A produção de *Barry Lyndon* (1975) foi quase tão conturbada quanto o lançamento de *Laranja Mecânica* (1971): segundo Ryan O'Neal, intérprete do personagem-título, após dez meses gravando na Irlanda do Norte, a produção teria recebido uma ligação do IRA, o Exército Republicano Irlandês, com uma ameaça de morte ao diretor caso a equipe não saísse do território da Irlanda do Norte em 24 horas. A despeito das intempéries – que, acredita-se, contribuíram para que o diretor se tornasse cada vez mais recluso – , o filme foi aclamado criticamente, em especial por seu primor técnico (valeu-se de uma inovadora lente para câmeras, criada pela NASA, capaz de captar luz natural, a qual fez com que Kubrick abandonasse qualquer iluminação artificial na produção), e foi indicado a sete Oscars e venceu o total de quatro, sendo eles Melhor Fotografia, Melhor Figurino, Melhor Direção de Arte e Melhor Trilha Sonora Original.

Seu filme seguinte, *O iluminado* (1980), não foi exatamente muito bem recebido pela crítica, chegando a render para o cineasta e para a atriz Shelley Duvall indicações ao prêmio Framboesa de Ouro, que se dedica a laurear as piores obras cinematográficas do *mainstream* estadunidense de cada ano. O filme foi criticado duramente também por Stephen King, autor do livro que inspirou a obra, que não gostou de algumas escolhas narrativas feitas por Kubrick ao transformar o livro em filme. King escreveu seu próprio roteiro para uma adaptação da obra, que virou uma minissérie televisiva em 1997.

Com *Nascido Para Matar* (1987), o diretor recebeu aquela que viria a ser sua última indicação ao Oscar. Apesar de ter sido ofuscado por outros filmes da mesma época que também tratavam da Guerra do Vietnã, como *Platoon* (1986) e *Apocalypse Now* (1979), e pela enorme quantidade de longas que ou denunciavam as mazelas do conflito, ou exaltavam o imperialismo estadunidense (como, por exemplo, a franquia *Rambo*), foi um sucesso de crítica e público.

De olhos bem fechados (1999) é a obra derradeira de Kubrick. Falecido em 7 de março de 1999, o diretor havia concluído a edição do filme e apresentado a obra à Warner

Bros. apenas quatro dias antes de sua morte. A edição final, segundo o roteirista Fréderic Raphael, teria sido feita pelo diretor Sydney Pollack, o qual interpreta Victor Ziegler no filme.

Sendo assim, o presente trabalho tem por objetivo analisar o filme *De olhos bem fechados* (1999) e expor os elementos de sua narrativa que sejam, de certa forma, consoantes com as características apresentadas por uma narrativa gótica.

Análise: encontrando o gótico em *De olhos bem fechados* (1999)

Antes mesmo do seu surgimento enquanto gênero literário, o termo "gótico" já era utilizado de forma depreciativa para se referir ao período histórico da Idade Média, onde imperavam ações bárbaras, ignorantes, pagãs e supersticiosas, em contraste com o Iluminismo e a Revolução Industrial do final do século XVIII (BOTTING, 1997; RATA, 2014).

Faz parte do senso comum, portanto, associar o termo "gótico" à arquitetura medieval e conceber longas histórias situadas em castelos sombrios e tenebrosos habitados por nobres aristocratas com algum segredo obscuro, ou por criaturas das trevas. Mas, segundo Claudio Vescia Zanini, em seu ensaio "Pacto sinistro e algumas coincidências cinematográficas: estudos do gótico e vertigo", introdução ao livro *Vertigo: vertentes do gótico no cinema*, não é possível limitar o gótico a isto.

> No que concerne o seu temário, o gótico é tão vasto quanto as definições que lhe foram atribuídas ao longo da história. Assim como existe a ligação quase que imediata do gótico com a escuridão e seus ruídos e fantasmas, há também a exploração do onírico e do fantástico, a intensidade de sentimentos como o amor, a angústia e o isolamento, sentimentos estes que frequentemente surgem no gótico a partir da percepção do sujeito de que ele não pertence – ao menos não totalmente – ao meio social em que se insere. (ZANINI, 2017, p.9)

Neste trabalho, serão considerados alguns elementos do gótico como descritos por Irina Rata em seu artigo "An overview of Gothic fiction", e por Fred Botting em seu livro *Gothic*, para fins de análise da forma como estes mesmos elementos são apresentados no filme *De olhos bem fechados* (1999).

Irina Rata descreve o gótico da seguinte forma:

> O gótico é sobre a ação de provocar uma reação exagerada do leitor; a qual pode ser expressa como terror, medo, pavor ou repulsa ante o inexplicável, o desconhecido e o sobrenatural. Foca-se tanto na escuridão do ambiente, quanto na da alma humana. (...) Expressa o horror proporcionado ou por algo novo que desperta o arcaico que há em nós, representado por um certo senso de déjà-

> vu; ou por algo já familiar que então torna-se aterrorizante. (RATA, 2014, p. 108 – tradução minha)

A autora elenca, em seu artigo, algumas características importantes da narrativa gótica. São elas os tipos de personagem (ela descreve cinco tipos); o *locus*; vingança e herança; vida e morte; barreiras de gênero e classe; conhecimento proibido; e, de forma secundária, romance. Desta forma, será analisado aqui o filme *De olhos bem fechados* (1999), levando em consideração os recursos narrativos citados neste parágrafo.

Os cinco principais tipos de personagens descritos por Rata são: o herói, a heroína, o contraste feminino e masculino para o (a) protagonista, e a força (ou criatura) maléfica. (RATA, 2014, p. 110)

Estes cinco tipos de personagens descritos por Rata (2014) não necessariamente se encaixam na narrativa do filme *De olhos bem fechados* (1999). O protagonista, Bill Harford (Tom Cruise), pode ser encarado como, de certa forma, o "herói" por ela definido; mas sua esposa, Alice (Nicole Kidman), não exatamente se encaixa no papel de "heroína": é ela quem suscita o conflito principal do filme, ao abrir-se para o marido sobre o fato de ter pensamentos sexuais a respeito de outros homens. Não há um contraponto antagonizante específico para o protagonista, apenas sua esposa e, talvez, o personagem Victor Ziegler (Sydney Pollack), o qual acidentalmente estabelece uma ligação que direciona Bill em sua jornada, e depois tenta dissuadi-lo. Quanto à força (ou criatura) maléfica, temos não apenas a seita com a qual o protagonista acaba se envolvendo, mas também o desejo, presente tanto nele quanto em Alice, de se atingir a infidelidade; desejo este que os corrompe, leva a uma espiral de discórdia, e faz com que toda a jornada do filme seja possível.

Quanto ao *locus*, ou seja, o ambiente, a autora define que:

> O gótico pauta-se seriamente na atmosfera e ambientação a fim de incitar sentimentos de inquietação e admiração. (...) Nos romances dos séculos XVIII e XIX, os eventos da narrativa geralmente se passavam em castelos, conventos ou monastérios, em especial pelo fato de estes ambientes evocarem nos leitores imagens mentais específicas: os castelos trazem à tona pensamentos de um passado feudal, enquanto os conventos e monastérios são ambientes particulares da fé católica, a representante diametralmente oposta ao protestantismo inglês. Além disso, suas proporções grandiosas, recintos sombrios, alçapões e labirintos, eram essenciais para a incitação de sentimentos de terror. Contudo, com o passar dos anos, a localização progrediu e foi de castelos, monastérios e conventos a qualquer outra forma de residência ou localidade que, com as mesmas características de decrepitude, fosse capaz de provocar os mesmos sentimentos de alienação e medo que qualquer um dos locus do século XVIII. (RATA, 2014, p. 109 – tradução minha)

À exceção da sombria mansão adentrada por Bill durante o clímax do filme, na famigerada cena da orgia, não há nenhuma localidade específica que evoque os sentimentos de terror e apreensão que se espera do *locus* presente na narrativa gótica. Contudo, é de se notar alguns detalhes interessantes a respeito da ambientação do filme.

Em praticamente todos os ambientes internos do longa, há uma decoração de Natal. Há uma árvore de natal na casa dos Harford, várias na festa de Ziegler, na clínica de Bill, no apartamento dos Nathanson, nas ruas de Nova Iorque, no apartamento de Sally e Domino, no Café Sonata e no café ao lado, no hotel onde Nick estava hospedado, no restaurante em que Bill entra para ler o jornal sem ser seguido, no hospital/necrotério e no salão de jogos de Ziegler. O único ambiente que não possui uma decoração natalina é a mansão onde ocorre a orgia, ou seja, em um ambiente de profanidade, não há decorações relacionadas a uma tradição religiosa. Desta forma, é simbólico e adequado que Bill, ao chegar em casa ao fim de sua jornada, apareça desligando as luzes da árvore de natal: ele despe-se de seu moralismo e, ao deparar-se com a máscara de sua fantasia colocada cuidadosamente em seu travesseiro, conta a Alice toda a verdade.

Há, portanto, o simbolismo óbvio denunciando uma característica à qual o filme, em certa medida, se contrapõe: a tradição religiosa judaico-cristã, regida por uma suposta moralidade ímpar.

Quanto à vingança e herança, é dito que:

> Dentre os elementos comuns da narrativa gótica, é necessário mencionar a questão da vingança e da herança. A vingança, enquanto recurso narrativo, surgiu ao final dos períodos elisabetano e jacobino, nas tragédias de vingança de Shakespeare (tais como Hamlet e Macbeth). Na ficção gótica, a vingança jamais é uma simples forma de expiar os erros do passado, pois há o constante medo de que o propagador da vingança se torne um assassino em sua jornada e, portanto, acabe sendo levado à sua própria destruição. A herança é outro recurso narrativo importante no gótico, pois representa aquilo que pertenceu aos ancestrais dos protagonistas, e até aos fantasmas da família. A noção bíblica de "pecado hereditário" é frequentemente utilizada para representar a questão da vingança e da herança na ficção gótica ao representar os atos tomados pelos ancestrais sem o conhecimento do protagonista, de forma que a jornada do personagem o leve até o descobrimento destas ações e de suas consequências, e a expiação das mesmas. Desta perspectiva, o romance gótico por vezes é analisado como uma versão de uma história de família - ele representa aquilo que é esquecido ou descartado no passado, e que retorna para, literal ou metaforicamente, assombrar o protagonista. (RATA, 2014, p. 110-111 – tradução minha)

A questão da herança não é abordada no filme – não há filho expiando os pecados do pai, ou sofrendo as consequências de decisões de seus ancestrais. Contudo, a vingança

é o mote principal da narrativa cinematográfica. Ao ouvir o discurso de sua esposa sobre como não só desejou outro homem, mas também encontrava-se disposta a concretizar o pecado da infidelidade; Bill parte em busca de "vingança", a certo modo; sentindo-se tolo por confiar na esposa e acreditar que ela não teria tais sentimentos e, consequentemente, por não dar vazão aos seus próprios, o médico entra então em uma jornada a fim de cometer adultério, apenas com o propósito de "dar o troco" em Alice; contudo, seja pela própria moral, seja por interferências externas, o protagonista nunca consegue de fato atingir seu objetivo.

Em relação ao tópico "vida e morte", é dito que:

> Outro tópico, relacionado à questão do assmobro, é o da vida e morte. A ficção gótica ultrapassa as fronteiras entre a vida e a morte; entre os vivos, os mortos e os mortos-vivos. Isto invariavelmente relaciona-se aos fantasmas, espíritos, auras, criaturas que não podem descansar pela eternidade. Este recurso narrativo é majoritariamente utilizado, nos dias de hoje, em histórias de vampiro, mas também é recorrente em diversas narrativas góticas. Uma possível explicação para a recorrência deste tema pode ser o desespero humano pela crença de que a morte não é a nossa aventura final; outra explicação seria a de que a ideia de vida eterna (ou após a morte) é um tema recorrente em diversas culturas distintas. Esta sobrevida é vista nas narrativas góticas como ou uma maldição ou uma bênção. (RATA, 2014, p. 111 – tradução minha)

O longa-metragem não trata das questões de vida ou morte da forma tradicionalmente gótica como descrita por Rata (2014); mas sim, às relaciona ao onírico e à paranoia.

Marisa Martins Gama-Khalil, em seu ensaio intitulado "Vertigo, vertigens e visões: o gótico no cinema", no livro *Vertigo: vertentes do gótico no cinema*, diz ainda que o gótico é regido pelo estado de constante paranoia (GAMA-KHALIL, 2017, p. 15).

O protagonista, Bill, mantém-se em um estado de constante paranoia ao longo de sua jornada: além do medo de ser descoberto, há o medo de concretizar realmente seu objetivo, o que o leva à auto sabotagem em diversos momentos. Por ser médico, a morte não necessariamente o assusta ou o interessa, exceto quando esta questão se intersecciona com a sua própria jornada. Apenas duas mortes, de fato, ocorrem no filme: a de Lou Nathanson, paciente de Bill cuja morte dá início à jornada em busca da concretização da infidelidade; e a da ex-Miss Nova Iorque Amanda Curran, que Bill acredita ser a moça que o ajudou durante a orgia, cuja morte encerra a jornada do protagonista. Ziegler acrescenta, ainda, que era a mesma moça que Bill socorreu na festa. Contudo, há de se notar que não há evidência alguma de que a morte da jovem tenha a ver com Bill, apenas

a palavra de Ziegler. Tudo isto evidencia o onírico e a paranoia, além de uma característica marcante do personagem: a ingenuidade.

Parece improvável e deslocado que um personagem que passe o filme inteiro em busca de sexo tenha como uma de suas características mais marcantes a ingenuidade, mas isto se confirma pelo próprio comportamento pouco questionador de Bill. Ele acredita piamente na fidelidade da esposa apenas pelo fato dela ser mulher (fato que será discutido mais a fundo no tópico seguinte), acredita na história da orgia contada por Nick, acredita quando Sally conta que Domino havia sido diagnosticada como HIV+, e acredita nas explicações dadas por Ziegler, questionando apenas quando o amigo diz que o que aconteceu na mansão teria sido encenado. O onírico, aqui, fica por conta do espectador: pela inércia do personagem em questionar, resta ao público duvidar do desenrolar da trama, ao encontrar pontas soltas ou sem evidências concretas para acreditarmos que estejam amarradas, tais como a explicação de Ziegler, ou a máscara da fantasia aparecendo ao lado de Alice na cama – que não sabemos se foi colocada ali pela própria Alice, que a encontrou, ou se foi um aviso final de Ziegler e dos demais membros da seita, para que Bill parasse de ir onde não era chamado e seguisse em frente com a vida.

A respeito das barreiras de gênero e classe, Rata (2014) declara:

> As relações entre os gêneros e suas evoluções são visíveis nas narrativas góticas de diversos períodos históricos distintos. A personagem feminina vai deixando, com o tempo, o papel de vítima, de donzela em perigo, e passa a ser agente de suas próprias ações, por vezes tornando-se até o pivô de um conflito ou a vilã – a *femme fatale*. (...) Já as relações entre as classes são visíveis nos primeiros idos da ficção gótica. A ambientação, no início do gótico, era feudal. Uma explicação possível para isto é a de que a luta pelo poder entre as classes durante o século XVIII e XIX, conforme a classe média (até então denominada burguesia) foi ascendendo ao poder a despeito da recusa da aristocracia em ceder o espaço que ocupava, influenciou os escritos. Como resultado, tal luta por poder é demonstrada em personagens como o Drácula, protagonista do romance homônimo de Bram Stoker, que representa os poderes da velha aristocracia: apesar das constantes tentativas de morte que sofre, volta como morto-vivo, infligindo temor e pânico naqueles que o atormentaram. (RATA, 2014, p. 111-112 – tradução minha)

De olhos bem fechados (1999) apresenta as barreiras de gênero de uma forma interessante durante a cena da discussão quando Alice, sob o efeito de substâncias alucinógenas ilegais, questiona os machismos do marido. Ele insinua que todo homem, ante uma mulher bonita, só quer sexo, e ela rebate dizendo que, segundo esta mesma lógica, ele teria tido interesse nas duas garotas com quem conversou na festa. Ele diz, então, que há exceções (ainda que, na festa, ele mesmo tenha dito às garotas que voltaria)

e que é uma delas pois é apaixonado pela esposa e, portanto, nada faria para machucá-la. Ela segue contra-argumentando, até o ponto em que Bill tenta descreditá-la ao dizer que "mulheres simplesmente não pensam desta forma". Ela, então, argumenta que mulheres também pensam em sexo de forma carnal e não necessariamente atrelada a sentimentos românticos e, quando Bill mostra-se firme em seu argumento, e diz que sabe que Alice nunca o trairia, ela conta sua fantasia sexual, a quase-infidelidade que não chegou a concretizar, mas que queria. Ao contar isto, Alice faz com que Bill busque, de certa forma, sua "vingança", ao sair pelas ruas de Nova Iorque com o desejo por uma infidelidade que também não se concretizará.

Desta forma, o filme subverte papéis de gênero ao colocar a mulher como agente do próprio desejo, enquanto o protagonista, a despeito de sua empreitada, é sempre sujeito passivo: nenhuma das interações com intenção sexual no filme é iniciada por ele. Marion o beija à força; Domino o atrai para o apartamento; é a filha adolescente de Millich que o abraça por trás; ele é escolhido pela mulher no culto, e depois é escolhido por outra. A única interação sexual que ele inicia é a com Sally, e ele é interrompido pela notícia de que Domino é soropositiva e, portanto, desiste de concretizar a infidelidade.

As barreiras de classe são notadas através da forma como Bill constantemente vale-se de seu status enquanto médico (e rico) para conseguir o que quer. Ele mostra o certificado de médico em diversos momentos para alcançar seus objetivos (o faz com Millich, com a garota do café ao lado do Sonata, e com a recepcionista do hospital) e, quando o argumento de autoridade não funciona, ele faz uso de sua condição financeira: pagou a mais para que o taxista o esperasse do lado de fora da mansão, e para que Millich o atendesse. Apesar de sua superioridade pelo status, fica claro que, na orgia, os participantes são muito mais poderosos que Harford e poderiam prejudica-lo facilmente.

A respeito do conhecimento proibido, é dito que:

> O conhecimento proibido é outro recurso presente na ficção gótica. A ideia de um conhecimento oculto ou obscuro, inacessível e incólume à maioria da população, é um tema recorrente em diversas culturas ao redor do globo. (...) A ficção gótica, contudo, aborda este tema de maneira diferente: em vez da tradicional busca por conhecimento ou poder oriundos de forças divinas, aqui o esclarecimento é encontrado através da ciência e da tecnologia. Ainda assim, existe a implicação de que, se alguém for longe demais em sua sede por conhecimento, há sempre um preço a se pagar. (RATA, 2014, p. 112 – tradução minha)

O "conhecimento proibido" apresentado no filme trata-se da infidelidade. Como nas narrativas góticas, Bill vai tão longe em busca deste objetivo que acaba por pagar um preço ao adentrar um círculo do qual não faz parte – preço este sendo a humilhação pública, a exposição, e o prejuízo à própria sanidade e ao próprio casamento.

Por fim, em se tratando de romance, a autora declara:

> Outra característica secundária no gótico é o romance. Os elementos de romance na ficção gótica podem ser: um amor poderoso; a incerteza da reciprocidade; a tensão entre o amor verdadeiro e o controle parental; recriminação de uma escolha, o que leva os amantes a seguirem rumos diferentes; amor ilícito, ou luxúria, que ameace de alguma forma a parte virtuosa do casal; amantes rivais; ou grande variedade de pretendentes. A intensidade de sentimentos na literatura gótica sempre foi extensa, e a reação do protagonista a quaisquer eventos, exagerada. (RATA, 2014, p. 112 – tradução minha)

O romance em *De olhos bem fechados* (1999) se relaciona com o "amor ilícito, ou luxúria, que ameace de alguma forma a parte virtuosa do casal" citado por Rata (2014). O filme explora não apenas o sexo, como também o amor, e a forma como ambos se relacionam. No fim, a "parte virtuosa" ameaçada (Bill) também é uma parte hipócrita, que vai em sua jornada do anti-herói apenas para descobrir que, sim, é possível conciliar a luxúria e o desejo por outrem, com o amor sentido pelo cônjuge.

Considerações finais

O gótico tem se metamorfoseado ao longo dos séculos. As características de sua narrativa foram adaptadas e remodeladas para servirem a outros meios semióticos, a fim de valer-se do insólito para examinar a essência humana e os seus temores. *De olhos bem fechados* (1999) é produto de seu tempo, e produto de seu criador. Alinhado sempre a uma visão pessimista e misantropa da humanidade e do ser humano, Stanley Kubrick nos deixou, na virada do milênio, com uma obra surpreendentemente gótica, e também surpreendentemente otimista quanto à relação dos seres humanos perante o amor, o prazer, a moral, a infidelidade e a consciência.

Referências

BOTTING, Fred. **Gothic**. 3 ed. Londres: Routledge, 1997. 136 p.

DE OLHOS BEM FECHADOS. Direção: Stanley Kubrick, Produção: Brian W. Cook, Jan Harlan, Stanley Kubrick. Londres (ING): Warner Bros., Stanley Kubrick Productions, Hobby Films, Pole Star, 1999, 1 Blu-ray. (159 min.)

DEN OF GEEK. **The myth of A Clockwork Orange's ban**. Disponível em: https://www.denofgeek.com/uk/movies/a-clockwork-orange/52320/the-myth-of-a-clockwork-orange-s-ban. Acesso em: 04 jan. 2019.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Quando a censura liberou com bolas pretas**. Disponível em: http://blogs.diariodepernambuco.com.br/diretodaredacao/2015/09/04/quando-a-censura-liberou-com-bolas-pretas/. Acesso em: 02 jan. 2019.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Vertigo, vertigens e visões: o gótico no cinema. In: ZANINI, Claudio; ROSSI, Cido (Org.). *Vertigo:* Vertentes do gótico no cinema. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 13-20.

IMDB. **Stanley Kubrick**. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0000040/?ref_=nmmi_mi_nm. Acesso em: 26 dez. 2018.

METACRITIC. **Eyes Wide Shut Reviews**. Disponível em: https://www.metacritic.com/movie/eyes-wide-shut. Acesso em: 19 dez. 2018.

RATA, Irina. An Overview of Gothic Fiction. **Translation Studies: Retrospective and Prospective Views**, Galati, v. 17, p. 104-114, jun. 2014. Disponível em: https://goo.gl/tGYV1v. Acesso em: 26 dez. 2018.

RTE. **Ryan O'Neal tells TEN about Kubrick's IRA fears**. Disponível em: https://www.rte.ie/entertainment/2015/0320/688601-ryan-oneal-stanley-kubrick/. Acesso em: 04 jan. 2019.

THE GUARDIAN. **Did death threats lead to Clockwork Orange ban?**. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/1999/sep/01/1. Acesso em: 04 jan. 2019.

THE NEW YORK TIMES. **Stanley Kubrick: before he wrote scripts, he took photos**. Disponível em: https://www.nytimes.com/2018/04/30/arts/design/stanley-kubrick-look-magazine-photos-new-york.html. Acesso em: 26 dez. 2018.

ZANINI, Claudio. Pacto sinistro e algumas coincidências cinematográficas: estudos do gótico e vertigo. In: ZANINI, Claudio; ROSSI, Cido (Org.). *Vertigo:* Vertentes do gótico no cinema. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 7-12.

O MEDO COMO ELEMENTO TEMÁTICO E ESTRUTURAL DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Júlio França (UERJ)[1]

Resumo: O ensaio relaciona *Grande sertão: veredas* (1956) com a tradição das "Poéticas do Mal", descrevendo como o romance de Guimarães Rosa estabelece muitos pontos de contato com outros modos artísticos especializados em representar e expressar entendimentos, sensações e experiências de cunho negativo. O foco principal de análise será o grande número de ocorrências (precisamente 181) da palavra "medo" na narrativa. O objetivo é demonstrar que o medo é um eixo temático e estrutural crucial para os desdobramentos da história de Riobaldo, seja em sua admiração por Diadorim como alguém que nunca sentia medo, seja no próprio enfrentamento constante que o narrador fará de seus próprios medos, tanto os de causas físicas quanto os de causas existenciais.
Palavras-chave: Romance; Guimarães Rosa; Mal.

Grande sertão: veredas (1956) é reconhecidamente uma narrativa axial da tradição romanesca brasileira. A importância da obra pode ser medida pela quantidade e amplitude temática de sua fortuna crítica, em que se valorizam tanto seus aspectos formais – ressaltados em abordagens que exploram seu caráter de artefato experimental de linguagem – quanto seus aspectos semânticos – observáveis na miríade de análises que privilegiam, alternadamente, seus sentidos políticos, estéticos, psicanalíticos, sociológicos, religiosos e filosóficos.

É, portanto, um desafio arriscado propor uma *nova* perspectiva de leitura de um romance cuja fortuna crítica vastíssima é capaz de atordoar qualquer um que dele se aproxime com o intuito de investigá-lo. Afinal, quão *nova* poderia ser essa abordagem? Como se certificar da originalidade de uma proposição, quando a enorme quantidade de textos críticos sobre a *magnum opus* rosiana parece ser virtualmente impossível de ser indexada e apropriadamente conhecida por um único trabalhador?

Ainda assim, mesmo reconhecendo a temeridade da empreitada, temos desenvolvido uma leitura de Guimarães Rosa que destaca um aspecto ainda pouco explorado do autor mineiro: suas relações com a longa tradição das "Poéticas do Mal"[2].

[1] Doutor em Literatura Comparada (UFF), Pós-doutorado em Literatura Comparada (Brown University). Contato: julfranca@gmail.com.
[2] O presente estudo sobre as relações da obra de Guimarães Rosa e as Poéticas do Mal é parte de uma pesquisa mais ampla, que vem sendo desenvolvida pelo grupo de estudos "O medo como prazer estético" (UERJ). Nosso objetivo é dar continuação ao nosso primeiro livro *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil* (1840-1920), lançado em 2017. No momento, nossos objetos de estudo são obras e autores brasileiros do período histórico entre 1920 e 1970.

Dedicamo-nos, pois, a descrever alguns pontos de contato entre a prosa rosiana e modos narrativos especializados em representar e expressar entendimentos, sensações e experiências de cunho negativo. Tal procedimento comparatista aproxima algumas obras de Rosa da literatura gótica e de horror, das estéticas do sublime e do grotesco, entre outras formas narrativas ficcionais[3].

No caso específico do romance aqui analisado, *Grande sertão: veredas*, estamos diante de uma narrativa sobre a qual não se pode fazer facilmente uma sinopse e indicar, de modo inequívoco, *sobre o que* ela trata. O romance de Rosa é um monumento, uma dessas raras obras totais, que parecem ser capazes de dar conta de múltiplas dimensões da existência humana. Para alguém cujos olhos são treinados na leitura de poéticas negativas, a história de Riobaldo surge-nos como uma reflexão sobre o mundo impregnado pelo Mal – sobre como o Mal está presente, em estado de latência, nas coisas e nos seres. Mas outros leitores, com diferentes preocupações e expectativas, poderiam dizer que é uma obra sobre a potência do amor; ou sobre o ato de narrar como a forma privilegiada de produção de sentidos para a existência; ou sobre culpa; vingança; memória – e quem de nós ousaria dizer que cada uma dessas descrições do espírito do romance rosiano não seria pertinente?

Cientes da irredutível multiplicidade de sentidos que as grandes obras literárias possuem, ainda assim afirmaremos que *Grande Sertão: veredas* é uma narrativa sobre o medo. Mais do que isso, ousaremos dizer que é a profunda experiência do medo que dá sentido à existência de Riobaldo – e, por conseguinte, estrutura a narração de sua vida. A hipótese interpretativa que será aqui sustentada é a de que o romance de Rosa narra o processo pelo qual o protagonista identifica, enfrenta e supera diversos tipos de medo, para, ao fim, ser assombrado por um medo derradeiro e incontornável.

A construção dessa hipótese teve início com a observação da impressionante recorrência, ao longo do romance, da palavra "medo". O termo é empregado pelo narrador 181 vezes, e, para se ter uma ideia da significação relativa desse número, vale mencionar que termos mais obviamente relacionados ao campo semântico da obra – "sertão" (162 ocorrências), "jagunço" (147 ocorrências), "Deus" (176 ocorrências) ou

[3] Para uma análise dos elementos góticos nas narrativas rosianas, ver o estudo de caso sobre o conto "Sarapalha" (FRANÇA & SILVA, 2017).

Diabo[4] (44 ocorrências), por exemplo – não ocorrem tantas vezes. Tal descoberta, no contexto de uma pesquisa voltada para as poéticas do mal foi intrigante. Afinal, o medo é sempre um elemento de observação nas narrativas literárias que compõem nosso *corpus* de análise, justamente por se tratar de uma emoção que é tanto tematizada no plano diegético quanto produzida, como efeito estético de recepção, pelas narrativas que lidam com o mal em seu sentido mais amplo[5].

A presença do medo como um aspecto importante para o romance de Rosa não foi, contudo, uma surpresa absoluta. Afinal, o romance se desenrola em uma cronotopia em que a violência é um elemento constante – como nos lembra Riobaldo, "[t]udo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme" (ROSA, 2017, p.94). Sendo esse o espaço e o tempo em que se desenrolam as ações, não surpreende que, por tantas vezes, o narrador-protagonista vaticine "viver é negócio muito perigoso" (ROSA, 2017, p.18 et passim). Há, notoriamente, em *Grande sertão: veredas*, muitos elementos e episódios que poderiam ser descritos como característicos das poéticas do mal. A sempre tão mencionada temática do pacto com o Diabo é apenas um entre tantos outros aspectos de composição que exploram vivências de cunho negativo. Enumeremos alguns, a título de demonstração, ilustrados com excertos do romance:

a) Os *loci horribiles* como as Veredas Tortas, ditas "Veredas mortas" (ROSA, 2017, p.68), onde se dará o pacto com o Diabo:

> Rumo a rumo de lá, mas muito para baixo, é um lugar. Tem uma encruzilhada. Estradas vão para as *Veredas Tortas* – veredas mortas. Eu disse, o senhor não ouviu. Nem torne a falar nesse nome, não. E o que ao senhor lhe peço. Lugar não onde. Lugares assim são simples – dão nenhum aviso. (...) (ROSA, 2017, p.68)

> Senhor vá, senhor veja. É um arraial. Hoje ninguém mora mais. As casas vazias. Tem até sobrado. Deu capim no telhado da igreja, a gente escuta a qualquer entrar o borbolo rasgado dos morcegos. Bicho que guarda muitos frios no corpo. Boi vem do campo, se esfrega naquelas paredes. Deitam. Malham. De noitinha, os morcegos pegam a recobrir os bois com lencinhos

[4] Obviamente, no caso da palavra "Diabo", há inúmeros outros termos equivalentes, mas o mesmo raciocínio se aplicaria para possíveis sinônimos de medo (pavor, temor, horror, terror, receio etc.), que não foram igualmente contabilizados.

[5] O medo contribui com uma dimensão fundamental da arte narrativa: provocar reações emocionais intensas. Já na *Poética*, de Aristóteles, a criação literária é pensada fundamentalmente como um cálculo de produção de efeitos de recepção. Escritores que lidam com o horror, de Horace Walpole a Stephen King, pensam a criação literária por essa perspectiva aristotélica, que privilegia os efeitos de recepção, e concebem suas obras como artefatos produtores de uma emoção específica: o medo e suas variações. Para um estudo mais desenvolvido sobre as relações entre medo e literatura ver FRANÇA (2017).

> pretos. Rendas pretas defunteiras. Quando se dá um tiro, os cachorros latem, forte tempo. (...) Cachorros que já lamberam muito sangue. Mesmo, o espaço é tão calado, que ali passa o sussurro de meia-noite às nove horas. (...) O senhor não me pergunte nada. Coisas dessas não se perguntam bem. (ROSA, 2017, p.69)

> E ali, redizendo o que foi meu primeiro pressentimento, eu ponho: que era por minha sina o lugar demarcado, começo de um grande penar em grandes pecados terríveis. Ah eu não devia nunca de me ter vindo; lá eu não devia de ter ficado. (...) Essas veredas eram duas, uma perto da outra; e logo depois, alargadas, formavam um tristonho brejão, tão fechado de moitas de plantas, tão apodrecido que em escuro: marimbus que não davam salvação. Elas tinham um nome conjunto – que eram as Veredas-Mortas. O senhor guarde bem. No meio do cerrado, ah, no meio do cerrado, para a gente dividir de lá ir, por uma ou por outra, se via uma encruzilhada. Agouro? Eu creio no temor de certos pontos. Tem, onde o senhor encosta a palma-da-mão em terra, e sua mão treme pra trás ou é a terra que treme se abaixando. A gente joga um punhado dela nas costas – e ela esquenta: aquele chão gostaria de comer o senhor; e ele cheira a outroras... Uma encruzilhada, e pois! – o senhor vá guardando... Aí mire e veja: as *Veredas Mortas*... Ali eu tive limite certo. (ROSA, 2017, p. 243)

Outro exemplo de *locus horribilis* é o Liso do Suçuarão, dito "o miolo mal do sertão" (ROSA, 2017, p.41), onde o protagonista irá se pôr a prova:

> Como vou achar ordem para dizer ao senhor a continuação do martírio, em desde que as barras quebraram, no seguinte, na brumalva daquele falecido amanhecer, sem esperança em uma, sem o simples de passarinhos faltantes? Fomos. Eu abaixava os olhos, para não reter os horizontes, que trancados não alteravam, circunstavam. (...) o Liso do Suçuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade — feito pessoa! (...) Se ia, o pesadelo. Pesadelo mesmo, de delírios. Os cavalos gemiam descrença. (...) A luz assassinava demais. E a gente dava voltas, os rastreadores farejando, procurando. (ROSA, 2017, p.41-42)

b) As muitas personagens descritas como monstruosas. Tal procedimento de composição envolve personagens principais, como Hermógenes, e figurantes, como os tantos desvalidos do sertão, no primeiro exemplo abaixo, e os catrumanos da brenha, descritos na passagem subsequente:

> (...) num estalo de tempo, já tinham surgido vindo milhares desses, para pedir cura, os doentes condenados: lázaros de lepra, aleijados por horríveis formas, feridentos, os cegos mais sem gestos, loucos acorrentados, idiotas, héticos e hidrópicos, de tudo: criaturas que fediam. Senhor enxergasse aquilo, o senhor desanimava. (...) Será acerto que os aleijões e feiezas estejam bem convenientemente repartidos, nos recantos dos lugares. Se não, se perdia qualquer coragem. O sertão está cheio desses. (ROSA, 2017, p.46-7)

> (...) a gente ter encontrado aqueles catrumanos, e conversado com eles, desobedecido a eles – isso podia não dar sorte. A hora tinha de ser o começo de muita aflição, eu pressentia. Raça daqueles homens era diverseada distante, cujos modos e usos, mal ensinada. Esses, mesmo no trivial, tinham

> capacidade para um ódio tão grosso, de muito alcance, que não custava quase que esforço nenhum deles; e isso com os poderes da pobreza inteira e apartada; e de como assim estavam menos arredados dos bichos do que nós mesmos estamos: porque nenhumas más artes do demônio regedor eles nem divulgavam. Só o mau fato de se topar com eles, dava soloturno sombrio. (...) Aqueles homens eram orelhudos, que a regra da lua tomava conta deles, e dormiam farejando. E para obra e malefícios tinham muito governo. (...) De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo medo! (ROSA, 2017, p.235-6)

c) Os incontáveis atos de violência cometidos pela jagunçagem através do sertão:

> Repenso no acampo da Macaúba da Jaiba, soante que mesmo vi e assaz me contaram; e outros — as ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência do gado, queimando pessoas ainda meio vivas, na beira de estrago de sangues... Esses não vieram do inferno? (ROSA, 2017, p.41)

d) As passagens de violência gráfica explícita, como a cena de extrema crueldade do massacre dos cavalos no estábulo, empreendido pelo bando de Hermógenes:

> Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a torto e direito, fazendo fogo! Ânsias, ver aquilo. Alt'-e-baixos – entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio – os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retombados no enrolar dum rolo, que reboldeou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram só umas curvas retorcidas! Consoante o agarre do rincho fino e curtinho, de raiva – rinchado; e o relincho de medo – curto também, o grave e rouco, como urro de onça, soprado das ventas todas abertas. (...) Onde se via, os animais iam amontoando, mal morridos, os nossos cavalos! Agora começávamos a tremer. Onde olhar e ouvir a coisa inventada mais triste, e terrível — por no escasso do tempo não caber. (...) A pura maldade! (...) Aquilo pedia que Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados. (...) (ROSA, 2017, p.207-209)

Sabendo-se serem tantas as passagens em que se exploram aspectos negativos, como as acima relacionadas, era por nós esperado que, para representar essas passagens terríveis, houvesse a incorporação de procedimentos e estratégias narrativas característicos das poéticas do gótico, do sublime, do grotesco e do horror ao longo do romance. Contudo, uma análise mais sistemática das ocorrências da palavra “medo” em *Grande sertão: veredas* revelou-nos que o medo estava nele presente em uma dimensão mais profunda do que a simples ocorrência episódica, como demonstraremos a seguir.

Os muitos medos de Riobaldo

A palavra medo representa e expressa um conjunto de emoções e experiências vasto e diversificado no romance. Nas palavras de Riobaldo, "[c]ada hora, de cada dia, a gente aprende uma qualidade nova de medo!" (ROSA, 2017, p.62). A maior parte das ocorrências do termo, porém, se dão com Riobaldo apenas descrevendo se estava ou não sentindo medo em alguma passagem. Nesse tipo de uso geral, toma-se a acepção primária da palavra – a de "estado afetivo suscitado pela consciência de algum perigo" (HOUAISS, 2009, p.1264) –, isto é, um temor, fundamentado ou não, de algo ou de alguém. Contudo, além desse emprego *lato sensu*, observam-se também usos mais particulares e idiossincráticos, que dão conta de experiências peculiares. Nesses casos, é comum que a palavra "medo", no romance, venha acompanhada de algum adjetivo, como nos casos abaixo relacionados, a título de exemplificação:

a) O medo *propositado*, causado por ameaças naturais e objetivas – animais, doenças, o risco de ser ferido etc.:

> Voei, vindo. Bala vinha. O cerrado estrondava. No mato, o medo da gente se sai ao inteiro, *um medo proposital*. (ROSA, 2017, p.24. Grifo nosso.)
>
> [Sô Candelário] tinha *medo* de estar com o mal-de-lázaro. (ROSA, 2017, p.152. Grifo nosso.)
>
> Pois, então, por aí se vê, eu já vi: um sujeito medroso, que tem muito *medo* natural de onça (...) (ROSA, 2017, p.101. Grifo nosso.)

b) O medo *pavor*, que poderíamos também chamar de medo *sublime*, e que é causado pela contemplação de um poder superior, capaz tanto de maravilhar quanto de aterrorizar:

> E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! – me dá o *medo pavor!* Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre. (ROSA, 2017, p.26. Grifo nosso.)

c) O medo *mau em ilusão*, um temor irracional de ameaças de cunho sobrenatural:

> Na Serra do Cafundó – ouvir trovão de lá, e retrovão, o senhor tapa os ouvidos, pode ser até que chore, de *medo mau em ilusão*, como quando foi menino. (...) Em um lugar, na encosta, brota do chão um vapor de enxofre, com estúrdio barulhão, o gado foge de lá, por pavor. (ROSA, 2017, p.28. Grifo nosso.)

d) O medo *mistério*, uma apreensão de dimensão cósmica ou existencial, que se relaciona com o profundo temor diante do desconhecido:

> Ah, *medo* tenho não é de ver morte, mas de ver nascimento. *Medo mistério*. (ROSA, 2017, p.47. Grifo nosso.)
>
> Tivesse *medo*? O *medo* da confusão das coisas, no mover desses futuros, que tudo é desordem. (ROSA, 2017, p.239. Grifo nosso.)

e) O medo *só de mim*, uma sensação que Riobaldo experimenta quando se assombra e se aterroriza com a extensão de seu próprio poder:

> "Foi você, mesmo, Riobaldo, quem governou tudo, hoje. Você escolheu Marcelino Pampa, você decidiu e fez..." Era. Gostei, em cheio, de escutar isso, soprante. Ah, porém, estaquei na ponta dum pensamento, e agudo temi, temi. Cada hora, de cada dia, a gente aprende uma qualidade nova de *medo*! (ROSA, 2017, p.62. Grifo nosso.)
>
> Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremeci num relance claro de *medo* – medo só de mim, que eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo; e, de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: – "Você é o rei-dos-homens?..." (ROSA, 2017, p.93. Grifo nosso.)

f) O *súbito medo* ou *desinquietação*, algo que tenderíamos a identificar com os sentimentos de angústia e de ansiedade:

> (...) o qual não queria adormecer, por um *súbito medo* que nele deu, de que de alguma noite pudesse não saber mais como se acordar outra vez, e no inteiro de seu sono restasse preso. (ROSA, 2017, p.257. Grifo nosso.)
>
> (...) *medo* de guerra não conheço; mas, na noite, passado cada fogo (...) essa *desinquietação* me vem... (ROSA, 2017, p.139. Grifos nossos.)
>
> Ah, fiquei de *angústias*. O *medo* resiste por si, em muitas formas. (ROSA, 2017, p.218. Grifos nossos.)

As classificações e seus exemplos acima relacionados são o resultado de uma abordagem preliminar das 181 ocorrências da palavra "medo" no romance. Outras categorizações poderão ainda ser feitas, bem como outros exemplos poderiam ser dados, mas, por razões de limitação de espaço, selecionamos apenas algumas, a fim de demonstrar as possibilidades analíticas de um estudo mais amplo sobre o medo em *Grande sertão: veredas*. Há, inclusive, uma conceituação de medo no romance:

> O que o medo é: um produzido dentro da gente, um depositado; e que às horas se mexe, sacoleja, a gente pensa que é por causas: por isto ou por aquilo, coisas que só estão é fornecendo espelho. *A vida é para esse sarro de medo se destruir*; jagunço sabe. Outros contam de outra maneira. (ROSA, 2017, p.223. Grifo nosso.) [6]

[6] Há também uma passagem importante, em que Riobaldo, após se dar conta de que poderia vir a

Chamo atenção para o trecho grifado – "A vida é para esse sarro de medo se destruir" –, pois ele exprime um dos motivos mais centrais e estruturadores do romance: a noção de que viver consiste em aprender a superar um medo profundo. Poderíamos, ainda que de maneira extremamente rudimentar, resumir em quatro ideias-chave o motor do enredo de *Grande sertão: veredas*. Três delas já foram anteriormente mencionadas: (i) Viver é perigoso; (ii) Cada hora, de cada dia, a gente aprende uma qualidade nova de medo; e (iii) A vida é para esse sarro de medo se destruir. A quarta ideia, ainda que não mencione diretamente o medo, refere-se à sua antítese, a coragem: "(...) quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom (...)" (ROSA, 2017, p.99). Essas quatro ideias-chave articularão o tema do medo com a dimensão ética do romance, como pretendo demonstrar a seguir.

O medo como fator ético

É notável como a experiência do medo é disseminada no romance. "O sertão tem medo de tudo" (ROSA, 2017, p.192), diz Riobaldo, e contra ele, o medo, deve-se lutar continuamente, pois, mesmo entre os mais corajosos, "um dia, o medo consegue subir, faz oco no ânimo do mais valente qualquer..." (ROSA, 2017, p.319). Ele se espalha entre os homens, à maneira de uma transmissão contagiosa – "Alguém estiver com medo, (...) o medo dele quer logo passar para o senhor" (ROSA, 2017, p.242); ou "(...) enquanto houver no mundo um vivente medroso, um menino tremor, todos perigam – o contagioso" (ROSA, 2017, p.239). De forma inversa, uma pessoa corajosa pode imunizar contra o medo às que estão a seu redor: "Sendo que uma criatura, só a presença, tira o leite do medo de outra." (ROSA, 2017, p.223). O medo é uma espécie de mal maior, que gera pensamentos e sentimentos negativos. O ódio, por exemplo, ao qual é atribuído tantos desatinos no romance, é descrito em inúmeras passagens como um produto do medo. Quando não se controla o grande mal que é o medo, corre-se o risco de se tornar, potencialmente, um agente ou uma vítima do ódio.

Riobaldo descreve as principais personagens do romance em função da relação

---

perseguido por Zé Bebelo por ter abandonado seu bando, descreve os *efeitos* do medo sobre quem o experimenta: "Me amargou no cabo da língua. *Medo*. *Medo* que maneia. (...) Tem diversas invenções de medo, eu sei, o senhor sabe. Pior de todas é essa: que tonteia primeiro, depois esvazia. *Medo* que já principia com um grande cansaço. Em minhas fontes, cocei o aviso de que um suor meu se esfriava. *Medo* do que pode haver sempre e ainda não há. (...) Não pude, não pensava demarcado. *Medo* não deixava. Eu estando com um vapor na cabeça, o miolo volteado. Mudei meu coração de posto. E a viagem em nossa noite seguia. Purguei a passagem do *medo*: grande vão eu atravessava." (ROSA, 2017, p.100)

que elas estabelecem com o medo. Tome-se, como exemplo, a passagem em que encontra Diadorim pela primeira vez, ainda criança. Riobaldo está apavorado com a ideia de atravessar o Rio São Francisco em uma frágil canoa:

> Tive *medo*. Sabe? Tudo foi isso: tive *medo*! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? *Medo* e vergonha. (...) Eu tinha o *medo* imediato. E tanta claridade do dia. (ROSA, 2017, p.73. Grifos nossos.)

O protagonista, então, comunica seu temor a Diadorim, revelando que não sabia nadar, e se surpreende com a resposta que recebe do jovem:

> O menino sorriu bonito. Afiançou: – "Eu também não sei." Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. – "Que é que a gente sente, quando se tem medo?" – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. – "Você nunca teve medo?" – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: – "Costumo não..." (ROSA, 2017, p.74)

Riobaldo fica impressionado com a coragem quase inumana de Diadorim, que afirma desconhecer o que se sente quando se tem medo – "E não olhava para trás. Não, medo do mulato, nem de ninguém, ele não conhecia" (ROSA, 2017, p.75). Ele pergunta ao novo amigo se ele é sempre valente, e, diante da resposta – "Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente..." (ROSA, 2017, p.75) –, Riobaldo sente-se como imunizado, conforme comentado anteriormente, e deixa ele mesmo de temer: "E eu não tinha *medo* mais." (ROSA, 2017, p.75).

A bela passagem descreve como o amor de Riobaldo por Diadorim inicia, já neste primeiro momento, com a profunda admiração por ela nunca ter medo. Tal força de caráter, porém, continuamente confunde o narrador: "(...) que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo?" (ROSA, 2017, p.76)[7].

No polo antitético de Diadorim, há Hermógenes, descrito pelo narrador como o "homem que tirava seu prazer do medo dos outros" (ROSA, 2017, p.117). Ele é o principal antagonista de Riobaldo justamente por ser capaz de produzir medo no protagonista, com suas demonstrações de sadismo, crueldade e constância de atos maus

[7] Em certa passagem, Riobaldo se pergunta: "E Diadorim? Me fez medo. (...) Diadorim era mais do ódio do que do amor?" (ROSA, 2017, p. 122). Em outra, ele associa o temperamento de Diadorim a algo demoníaco: "O Reinaldo. Diadorim, digo. Eh, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto do campo, brabejando; cobra jararacuçu emendando sete botes estalados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!... Essas coisas se acreditam. O *demônio na rua, no meio do redemunho..."* (ROSA, 2017, p.104).

desmotivados: "O ódio pousa na gente, por umas criaturas. Já vai que o Hermógenes era ruim, ruim. Eu não queria ter medo dele." (ROSA, 2017, p.110).

O assassino de Joca Ramiro é, portanto, o grande obstáculo para Riobaldo em seu enfrentamento dos muitos medos do sertão. Na jornada de formação do protagonista, Hermógenes precisa, portanto, ser eliminado: "Mas ninguém tem a licença de fazer medo nos outros, ninguém tenha. O maior direito que é meu – o que quero e sobrequero: é que ninguém tem o direito de fazer medo em mim!" (ROSA, 2017, p.239).

Quando Riobaldo finalmente propõe-se a fazer o pacto com o Diabo, ele assim se decide para ficar em condições de igualdade com Hermógenes. É um movimento ousado em direção à meta de não sentir mais medo. Não por acaso, o caminho de Riobaldo até as Veredas Mortas, para o encontro com o Diabo, é narrado com ênfase em seu necessário esforço de superação do medo:

> A encruzilhada era pobre de qualidades dessas. Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos de lua escondida. Medo? Bananeira treme de todo lado. *Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras*. Eu fosse um homem novo em folha. *Eu não queria escutar meus dentes*. Desengasguei outras perguntas. Minha opinião não era de ferro? Eu podia cortar um cipó e me enforcar pelo pescoço, pendurado morrendo daqueles galhos: quem-é-que quem que me impedia?! *Eu não ia temer. O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim!* Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira? Ele não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável. Viesse, viesse, vinha para me obedecer. Trato? Mas trato de iguais com iguais. (ROSA, 2017, p.253. Grifos nossos.)

E será justamente o pacto que libertará o protagonista do jugo do medo. Ele alcançará um novo estágio em sua travessia, e, de agora em diante, deve ser o chefe: "As coisas todas eu pensava, e nada nenhuma não me sombreasse. Algum medo não palpitava frio por detrás de meus olhos; e, por via disso, eu de todos era o chefe, mesmo em silêncio singular" (ROSA, 2017, p.270). Por outro lado, Zé Bebelo, que tantas vezes fora também descrito como um homem sem medo, e era por Riobaldo admirado por essa qualidade[8], torna-se vítima dessa emoção primordial:

> *Zé Bebelo pegou a principiar medo! Por quê? Chega um dia, se tem. Medo dele era da bexiga, do risco de doença e morte*: achando que o povo do Sucruiu podiam ter trazido o mau-ar, e que mesmo o Sucruiu ainda demeava

[8] Uma outra relação humana de Riobaldo que também pode ser melhor entendida pelo parâmetro do medo é a que ele estabelece com seu pai, Selorico Mendes, cuja falta de coragem motiva sua continua aversão: "Meu padrinho Selorico Mendes era muito medroso." (ROSA, 2017, p.77).

> vizinho justo demais. (ROSA, 2017, p.242. Grifos nossos)

Desprezando Zé Bebelo pela insegurança e pela hesitação advindas do medo, Riobaldo toma o comando do bando para si e se transforma no Urutu Branco:

> Saí, uns passos. Eu estava dando as costas a Zé Bebelo. Ele podia, num relance, me agredir de morte, me atirar por detrás... – atentei. Esbarrei em meu caminhar, fiquei assim parado, assim mesmo. *O medo nenhum: eu estava forro, gloriai, assegurado; quem ia conseguir audácias para atirar em mim?* As deles haviam de amolecer e retombar, com emortecidos braços; eu podia dar as costas para todos. O que o Drão – o demonião – me disse, disse: seria só? (ROSA, 2017, p.261. Grifos nossos.)

A ironia trágica desse percurso do protagonista é bastante explícita. Agora é Riobaldo quem causa medo nos outros. Em grande medida, ele se transformou no tipo de monstro que combatia: "(...) eu tinha divulgado um extravago de susto, recuante, o leve medo de tremor. Isso foi o que me satisfez." (ROSA, 2017, p.275) e "Apreciei de ver como todos souberam jeito de esconder o medo que de mim deviam de ter." (ROSA, 2017, p.281)

A luta contra o retorno do medo, porém, é constante. Ela é figurada, muitas vezes, por Riobaldo, como uma voz que lhe fala ao ouvido, diabólica, uma tentação de fazer o que não é moralmente correto – isto é, o que é covarde. É o que ocorre, por exemplo, no início do combate final, quando o protagonista, observando a guerra de jagunços que tomara o vilarejo, ouve vozes a lhe dizer:

> *Tu não vai lá, tu é doido? Não adianta... Não vai, e deixa que eles mesmos uns e outros resolvam, (...) e tu não tem mais nada com isso (...)* Assim ouvi, sussurro muito suave, vozinha mentindo de muito amiga minha. O meu medo? Não. Ah, não. Mas meus pelos crescendo em todo o corpo. Mas essa horrorizância. Daquela doçura nojenta de voz. E senti meu corpo muito grande. Me xinguei. (...) E eu casei com meu rifle, vim, vim, vim. Desconheci temor nenhum. Vivo em vida, me ajuntei com os companheiros. (ROSA, 2017, p.346)

Superada essa tentação diabólica – e, não é possível ignorar que, aqui, medo e Diabo são equivalentes –, Riobaldo parte para o combate final. Poucos instantes antes de Diadorim matar e ser morto por Hermógenes, o narrador-protagonista tem uma espécie de epifania, em que atina momentaneamente com o sentido de sua existência – e ele passa diretamente pelo medo: "Nasci para ser. Esbarrando aquele momento, era eu, sobre vez, por todos, eu enorme, que era, o que mais alto se realçava. E conheci: ofício de destino meu, real, era o de não ter *medo*. Ter *medo* nenhum." (ROSA, 2017, p.352.

Grifos nossos)

Com seu ritmo memorialístico errático, *Grande sertão: veredas* é, em grande medida, um romance de formação. E, como tal, um de seus temas axiais é o das escolhas éticas: como se deve viver, qual é o caminho certo a seguir, qual é o descaminho. Como o que somos é o resultado direto de nossas escolhas, e a sabedoria nada mais é do que ser capaz de fazer as escolhas corretas, o medo torna-se um grande mal porque corrompe nosso discernimento, e nos faz tomar decisões *erradas*, isto é, *covardes*. Esse é o motivo principal pelo qual se deve temer sentir medo – um estado afetivo capaz de nublar nossa consciência, nosso entendimento e nossa razoabilidade.

> Mas eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga (...) Acho que eu não tinha conciso medo dos perigos: o que eu descosturava era medo de errar – de ir cair na boca dos perigos por minha culpa. Hoje, sei: medo meditado – foi isto. Medo de errar. Sempre tive. Medo de errar é que é a minha paciência. Mal. O senhor fia? Pudesse tirar de si esse medo-de-errar, a gente estava salva. (ROSA, 2017, p.119)

Riobaldo, contudo, não cansa de nos lembrar que vivemos nas sombras – na ignorância. E, por isso, o mundo e a existência são repletos de horrores, que nós mesmos, seres humanos, produzimos, a partir de nossos erros: "O horror que me deu – o senhor me entende? Eu tinha medo de homem humano" (ROSA, 2017, p.246). O antídoto contra esse mal é apontado na já mencionada fala de Diadorim – "quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom" (ROSA, 2017, p.99) –, que ressoa por todo o romance. Se a coragem é condição para o Bem, a covardia o é para o Mal. Não é por acaso, pois, que o tema do medo existencial impere no romance.

Referências

FRANÇA, Júlio. Medo e Literatura. In: _____., org. *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. (p. 36-52)

_____., SILVA, Daniel Augusto. Aspectos góticos na estrutura narrativa de "Sarapalha", de Guimarães Rosa. *Nonada*, Porto Alegre, vol. 2, no. 29, 2017.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. In:_____. *João Guimarães Rosa: Ficção completa*. V.2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017. (p. 15-362)

O GÓTICO URBSNO NOS CONTOS INÉDITOS DE LÚCIO CARDOSO

Laís da Conceição Santos Belarmino
Graduada em Letras (UFF)
Mestranda em Estudos Literários (UERJ - FFP)
lais.santos.conceicao@gmail.com

O presente trabalho tem como objetivo analisar alguns contos inéditos do escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968) que foram publicados no jornal carioca *A noite*, durante a década de 1950 na coluna "O crime do dia". Sob uma perspectiva gótica, os contos escolhidos para análise possuem um enredo que levam diretamente à catástrofe. E por mais que não haja a presença do sobrenatural, a melancolia entremeia as histórias, nas quais sobressai a presença do estranho (unheimlich). Os contos revelam um Rio de Janeiro sombrio e noturno, o legado do Gótico urbano do século XIX na obra de Lúcio, e neles é forte a ressonância tanto de Poe e Baudelaire quanto de João do Rio. Com a metrópole povoada de criaturas sinistras e ameaçadoras. E é esse o mote do presente trabalho.

Palavras-chave: Gótico; Lúcio Cardoso; Contos; Narrativa Policial.

Não é de hoje que histórias de crime ganham destaque nas manchetes jornalísticas. Sejam elas nos jornais impressos ou nos telejornais. E foi assim, com temas totalmente voltados para o mundo criminal que Lúcio Cardoso publicou mais de 200 contos no periódico *A Noite*[1] edição Rio de Janeiro nos anos de 1950, na coluna denominada *O Crime do Dia*. Com uma linguagem direta e realista os contos publicados no jornal, quase que, se confundiam com as notícias reais publicadas.

Entretanto, é válido destacar que diferente da estrutura das narrativas de crime, nos contos de Lúcio não há um detetive (ou algum personagem que se assemelhe a um). Não há nenhum Dupin [2]ou persona com um raciocínio lógico inquestionável, até porque, cada história possui uma narrativa diferente da anterior e por mais que o conto termine de

[1] O vespertino A Noite foi fundado em 18 de julho de 1911 por Irineu Marinho, no Rio de Janeiro. Considerado um dos primeiros jornais populares do Rio de Janeiro – fora lançado a preços baixos, com circulação diária e grandes tiragens – o jornal teve vários donos e fases. A Noite tratava principalmente da política nacional e de questões da cidade do Rio de Janeiro, com destaque para o noticiário policial. Tornou-se assim um os primeiros a valorizar os fatos do cotidiano e, e desta forma, os gostos do grande público, da chamada massa urbana que se ia formando nas grandes cidades do país.

[2] C. Auguste Dupin é um detetive fictício criado por Edgar Allan Poe. Dupin aparece pela primeira vez no livro Os Assassinatos da Rua Morgue, e é muitas vezes considerado o primeiro detetive da ficção.

forma (dita) indefinida, o leitor pode notar que não há preocupação, nem muito menos uma busca, por parte de Lúcio, por um final feliz ou diferente do que foi apresentado. Na verdade, final feliz é tudo o que não se vê nas narrativas analisadas.

A começar pelo nome da coluna: *O crime do dia*, já dá a entender qual o tema seria apresentado pelo autor e quem seria o "protagonista" da história, que nesse caso é o criminoso. O que, de certa forma, faz lembra a afirmativa de Pedro Sasse quando diz que o protagonismo do detetive deu lugar, em nossa literatura, ao do criminoso (2017). E trazendo esse conceito para dentro dos contos, há histórias nas quais o maior dos cafajestes sai ileso, e ainda como vítima de uma situação que ele mesmo criou.

Partindo desse ponto, torna-se interessante começar nossa análise voltando o olhar para a metrópole da era industrial, que por mais que possa parecer um lugar de segurança, é também, um lugar claustrofóbico, hostil e totalmente melancólico. Cheio de pessoas com seus rostos desconhecidos, vagantes entre a multidão. Entre as muitas multidões das quais fazem parte todos os dias. O poeta francês Charles Baudelaire, a partir da figura do *flâneur*, aquele que passeia pela cidade sem rumo definido, tece as seguintes considerações:

> A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. (BAUDELAIRE, 1996, p.20/21)

E por falar em multidões, é necessário pensar nesses indivíduos que se sentem seguros por estarem dentro dela. Como se o pertencer os fizessem ficar "invisíveis" para cometer qualquer tipo de atrocidade. Transformando assim a cidade em um *Locus Horribilis*, um lugar onde todos os crimes podem ser cometidos, conforme podemos ver no conto "O homem na multidão", de Edgar Allan Poe:

> De quando em quando, aí, a consciência do homem assume uma carga tão densa de horror que dela só se redime na sepultura. E, destarte, a essência de todo crime permanece irrevelada. (...)

> Caminhava com passadas longas e rápidas, enquanto eu o seguia, cheio de espanto, mas decidido a não abandonar um escrutínio pelo qual sentia, agora, o mais intenso dos interesses. Enquanto caminhávamos, o sol nasceu, e quando alcançamos novamente a mais populosa feira da cidade, a rua do Hotel D..., está apresentava uma aparência de alvoroço e atividade muito pouco inferior àqueles que eu presenciara na véspera. E ali, entre a confusão que crescia a cada momento, persisti na perseguição ao estranho. (...)
> "Este velho", disse comigo, por fim, "é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos.
> (POE, *O homem na multidão*, 1840)

Sendo o gótico um gênero que fala sobre alteridade, nada melhor do que a citação acima para explorar essa visão sobre o outro. E o quanto uma pessoa pode ser estranha a outra e ao mesmo tempo objeto de fascínio a um *flâneur*.

Sobre esse tópico, diz Pedro Sasse que:

> Uma das maiores fontes do medo é a alteridade e, por muito tempo, a cidade murada foi uma das mais explícitas manifestações da ameaça representada pelo Outro. Erguer uma muralha é um ato que literalmente define fronteiras, cria uma linha, não apenas física, mas também simbólica, entre o espaço do nós e o espaço desse Outro: dentro ficam aqueles que compartilham de nossas ideias, nosso sangue, nossa cultura, nossa língua; fora está o perigo representado pelo diferente, por aquilo que pode nos mudar, nos dominar ou nos destruir."(SASSE, 2016, p. 178)

Além de que, como continua Pedro Sasse,

> No surgimento da metrópole moderna, a população da cidade torna-se uma multidão heterogênea, seja em termos de classe, nacionalidade ou visão de mundo. Se um único estranho é capaz de abalar as convicções de toda uma comunidade, a multiplicação desses estranhos reduz progressivamente a própria capacidade de estabelecer convicções em comum, de se criarem convenções sólidas, de se nutrir um sentimento comunitário. Todos acabam tornando-se estranhos entre si. (SASSE, 2017, p. 182)

O interessante é que a fala de Sasse sobre o crescimento da metrópole, como visto acima, faz com que nossa análise volte a atenção para um outro gênero da literatura que é o de literatura de crime (ou policial). E se não há como falar das escritas de Lúcio sem mencionar a literatura de crime, também, não há como pensar nessa estética no Brasil sem mencionar um de seus precursores, já que é em João do Rio que é possível ver a união entre a literatura que tematiza os medos da cidade e a poética gótica. Nas palavras do escritor carioca João do Rio:

> — O público quer uma nova curiosidade. As multidões meridionais são mais ou menos nervosas. A curiosidade, o apetite de saber, de estar informado, de ser conhecedor são os primeiros sintomas da agitação e da nevrose. Há da parte do público uma curiosidade malsã, quase excessiva. Não se quer conhecer as obras, prefere-se indagar a vida dos autores. Precisamos saber? Remontamos logo às origens, desventramos os ídolos, vivemos com ele. A curiosidade é hoje uma anciã... Ora, o jornalismo é o pai dessa nevrose, porque transformou a crítica e fez a reportagem. Uma e outra fundiram-se: — há neste momento a terrível reportagem experimental. (JOÃO DO RIO, 1909, P. 14)

Um dos pontos interessantes dentro da literatura de João do Rio é a proximidade dela com o real, visto que em sua obra o conto e a crônica se sobrepõem mutuamente. O que envolve, também, críticas à sociedade na qual o autor está inserido, fato que nos permite uma maior aproximação com Lúcio Cardoso. Se João do Rio escreve sobre uma metrópole em incipiente processo de modernização em suas narrativas ficcionais e em suas crônicas, Lúcio apresenta uma cidade já inserida na modernidade, mas, ainda em crescente expansão. É só pensar que os contos foram escritos na década de 50 que até hoje é considerada a década dos "anos dourados", já que foi uma década [3]de revoluções tecnológicas com evidentes implicações sociais, especialmente quando consideramos o ponto de vista comunicacional, pois é nesse período que as propagandas invadem a rádio e a recém chegada televisão.

As narrativas se aproximam, também, pelo cunho jornalístico que assumem. Pois como afirma Sasse, a narrativa de medo possui uma dependência mútua com a produção jornalística (2017). Estabelecendo essa fricção entre o real e o ficcional.

> Assim, seja na prosa estetizada dos jornais da época, na ficção de crime propriamente dita ou nas narrativas do Gótico urbano, é notável que, a partir do século XIX, a literatura serviu como veículo eficaz para discutir os medos e angústias próprios da experiência moderna com a metrópole. (SASSE, 2017, p. 188)

Aqui, torna-se interessante analisar a diagramação da página que saia a coluna de Lúcio no jornal *A Noite* (RJ). *Risos e lágrimas da cidade* (depois denominada *O crime do dia*) era colocada em letras garrafais no centro da página, junto a todas as outras notícias, que quase sempre retratavam um crime ou alguma notícia política.

Vale lembrar que os contos nunca eram acompanhados por foto, mas como as notícias eram colocadas no mesmo "enquadramento" da narrativa, é quase que impossível não ligar uma coisa à outra. Mais uma vez a linha entre ficção e realidade se estreitando.

[3] https://www.todamateria.com.br/anos-50/

Uma outra perspectiva a ser observada é que, por vezes, jornais, como o periódico *A Noite,* ajudavam a propagar o medo das ameaças que rodeava a cidade. Nenhum lugar é fechado ou iluminado o suficiente a ponto de ser totalmente seguro. Quase como uma narrativa "baudelariana" (em uma pintura sobre a modernidade) a cidade de Lúcio Cardoso é palco para o poeta, o dândi, a cortesã e o *flâneur.* Assim como pode ser visto nos contos *Estação* e *Assassinio por engano,* publicados em 1953.

No conto *Estação* há a descrição de um relacionamento amoroso entre Lourdinha, a moça que trabalha em um café na cidade perto de uma estação de trem e Eduardo, um passante que se apaixona por ela e começa a ir todos os dias à cafeteria para cortejá-la. Entretanto, o que parecia ser uma história com um final feliz, terminou com a morte acidental de Eduardo, atropelado pelo trem que ele já estava acostumado a pegar. O interessante nesse conto é o fato de Lúcio conseguir através das palavras narrar a aceleração da cidade e a multidão que se encontra todos os dias e ainda assim não se reconhece. Multidão heterogênea unida por uma única expressão: a da pressa, destacando que a palavra *depressa* se repete mais de cinco vezes só no primeiro parágrafo. A descrição das pessoas assemelha-se muito à descrição do *Homem na Multidão* de Edgar Alan Poe, esse homem que ao mesmo tempo se revela um *flâneur* cujo objetivo é flanar pela cidade labiríntica e claustrofóbica. Neste cenário, não há chance para o amor, como em *Assassinio por engano,* no qual o pai para limpar a honra da sua filha mata aquele que ele tinha certeza que a ter sido o responsável por sua desonrar. Entretanto, por causa das mentiras da própria menina, ele mata o homem errado e acaba se consumindo pelo remorso por ter cometido tal ato.

Em ambos os contos não há a presença do sobrenatural ou nada que se assemelhe a ele. Não há monstros ou fantasmas do passado, mas há a culpa do homem moderno por ser quem é. Não há donzelas em perigo e sim, mulheres que sobrevivem do modo que melhor acreditam em uma época na qual quase tudo era proibido "à moças de família" e há a cidade que oprime com a mesma intensidade que permite a liberdade.

O que nos leva as análises de Walter Benjamin, no sentido que pensar a modernidade é pensar nos pontos de contato entre os séculos XVII, XIX e XX, e, sobre a alegoria barroca. Benjamin faz com que se possa vislumbrar uma analogia com o cenário urbano e industrial, com sua crise e sua falta de sentido transcendental. Assim,

> Pessimista, o barroco luterano não espera nenhuma iluminação divina, como também não deseja mudar o mundo, cercando-se de fragmentos e ruínas, restos com as quais bricola o mundo em meio à vertigem de suas vaidades e desvarios. Suas personagens encontram-se à deriva no palco e se encaminham para a catástrofe, que só pode ser suspensa pelo decreto principesco do estado de exceção. A história é um Trauerspiel, um drama que não pretende distrair nem consolar, no qual não se distingue o essencial do acessório; os motins e transtornos políticos nada têm de escatológico, apenas representam a queda em um movimento sem saída." (MATOS, 2010, p. 18)

Da mesma forma, o que também perpassa os contos de Lúcio – na verdade, sua obra como um todo - é que nenhum de seus personagens possuem um olhar otimista da vida. Ou se possuem, o perdem ao longo ou ao final da narrativa. Além disso, com seu catolicismo de cunho barroco, Lúcio acreditava que a graça era alcançada por intermédio do pecado. O que explica, muito, o comportamento dos personagens retratados, sejam eles homens ou mulheres. E que, ao mesmo tempo, marca esse gosto por essa literatura grotesca e desiludida do autor, que muito remete ao Gótico. De fato, nas palavras de Júlio França:

> A atração do Gótico pelos prazeres estéticos negativos – o sublime da tradição burkeana, o grotesco, o art-horror etc. – é o resultado da combinação entre uma visão de mundo desencantada e uma linguagem artística que dela se depreende. Os textos góticos fazem convergir uma forma artística altamente estetizada – exatamente porque desprendida da realidade imediata – e uma percepção desiludida da realidade social, do futuro que o progresso científico nos reserva, e, especialmente, da própria natureza do homem, vítima que é da crueldade inerente que nos anima." (FRANÇA, 2015)

Sendo assim, há de se concluir que os contos narram muito mais do que o cotidiano dos muitos homens que o liam as páginas sangrentas do jornal carioca *A Noite*. Pois, retratando tudo aquilo que deveria ficar escondido na obscuridade, mostrando ações e atos que não deveriam ser mostrados, as narrativas curtas de Lúcio ao mesmo tempo remetem ao Gótico urbano de Edgar Alan Poe e Charles Baudelaire e revelam o lado desencantado e sombrio da modernidade.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental.* Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna*; [organizador Teixeira Coelho]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CARDOSO, L. *JORNAL A NOITE: Coluna O crime do dia*. Rio De Janeiro. 1952 – 1953.

FRANÇA, J.; SASSE, Pedro. *O fascínio do crime: João do Rio e as raízes da Literatura Policial no Brasil*. (pags. 71 - 91) In: *Configurações da Narrativa Policial.*: VIEGAS, Ana Cristina Coutinho; PONTES JR, Geraldo; MARQUES, Jorge Luiz, orgs. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

MATOS, O. C. F. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SASSE, P. *A ficção de medo urbano*. In: FRANÇA, Júlio (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920).* Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 178-200.

POE, E.A. *O Homem na multidão.* EUA. 1840.

ROSE HATHAWAY: A SUBVERÇÃO E CONFIGURAÇÃO DA DHAMPIRA NA OBRA *O BEIJO DAS SOMBRAS*

Luciana Soares dos Santos (UNIFESP)[1]

Resumo: Esta comunicação se refere a uma pesquisa de mestrado em andamento, a qual pretende analisar a construção e configuração da personagem principal, Rosemarie Hathaway, no livro o Beijo das Sombras (2009), de Richelle Mead. A personagem é uma dhampira (meio-humana/meio-vampira) que, de acordo com a autora, tem por base a mitologia romena e balcânica. Desta forma a pesquisa objetiva compreender em que medida a personagem age de acordo com o que é esperado de um vampiro e, ao mesmo tempo, como o subverte, por meio de suas atitudes e ações, cometendo transgressões à sua própria raça, humanizando-a.
Palavras-chave: gótico; Dhampiros; O Beijo das Sombras;

A Obra

O livro, *O Beijo das Sombras* é de autoria da escritora norte-americana, Richelle Mead, e foi publicado nos EUA em 2007, com o nome *Vampire Academy*. No Brasil o livro foi publicado em 2009 com o nome *O Beijo das Sombras*, pela editora Nova Fronteira. Este é o primeiro livro de uma série composta de 6 volumes, chamada *Academia de Vampiros*, os quais foram todos publicados no Brasil, com o último livro publicado em 2011 pela mesma editora acima mencionada.

De acordo com Mead (2011), em uma matéria na faculdade estudou sobre o folclore do leste europeu e se interessou pelos vampiros, assim, dialogando com a mitologia vampírica romena e balcânica, criou em seu livro três raças de vampiros, os Strigoi, os Moroi e os dhampiros.

Na narrativa, os Strigoi são vampiros mortos-vivos que bebem sangue e não podem ver a luz do Sol. São imortais, exceto se forem mortos por decapitação, fogo ou uma estaca de prata com mágica Moroi fincada em seu coração. São descritos como criaturas malignas e desejam a morte dos Moroi, pois consideram o sangue deles o melhor. Para se tornar um Strigoi é necessário que um destes beba todo o sangue de um Moroi, Dhampiro ou humano e depois dê seu próprio sangue a pessoa drenada. Eles são a raça mais forte das três e por isso tem facilidade para caçar os Moroi.

Já os Moroi são vampiros vivos, eles não são imortais, precisam apenas de pouco sangue para sobreviver e não matam sua presa (normalmente humana) no processo. Cada Moroi possui poder de um dos cinco elementos mágicos, como: ar, fogo, terra, água e

[1] Bacharel e Licenciada em Letras (UNIFESP), Mestranda em Literatura Comparada (UNIFESP). Contato: lu.santos90@hotmail.com.

espírito, também possuem uma vida mais longa do que a dos humanos, podendo passar dos 100 anos com facilidade e não ficam doentes. Diferente dos Strigoi, os Moroi não morrem com a luz do sol, mas, não gostam dela e podem sofrer queimaduras se ficarem muito tempo exposto a ela. Um Moroi nasce da procriação entre Moroi e são os líderes do mundo vampírico de Mead.

Os Dhampiros são uma raça híbrida criada a partir da relação entre humanos e Moroi. Por serem a mistura das duas raças, os Dhampiros são mais parecidos com humanos e não precisam de sangue; entretanto, sua herança vampírica fez com que eles fossem mais fortes e rápidos e com o treinamento adequado conseguem se equiparar aos Strigoi em força e agilidade, sendo excelentes para a caça destes. Os Dhampiros não podem se reproduzir com outros Dhampiros e, portanto, precisam dos Moroi para que sua raça continue existindo, uma vez que o contato com os humanos é considerado primitivo, e sua prática não é bem vista, já que isso teria acontecido apenas na antiguidade (MEAD, 2009). Por isso, eles são guardiões dos Moroi e se submetem as suas leis de governo.

O governo vampírico é composto de 12 famílias reais Moroi, as quais comandam os dhampiros e como eles devem acabar com seus inimigos, os Strigoi. Nesse governo apenas os Moroi participam, ou seja, os Dhampiros não possuem representação, e são subjugados as leis Moroi. O que cria uma tensão na trama, já que os Dhampiros são essenciais para a segurança dos Moroi, que é a raça mais fraca, e estão sendo caçados cada vez mais pelos Strigoi, a ponto de algumas famílias reais estarem a margem da extinção, o que seria uma catástrofe para o governo Moroi.

Rosemarie Hathaway, também chamada de Rose, personagem principal do livro, é uma Dhampira em treinamento que luta para poder se formar guardiã e proteger sua melhor amiga Moroi, Vasilisa Dragromir, em um mundo onde as mulheres Dhampiras são hiperssexualizadas pelos Moroi para que estes lhes ajudem a dar continuidade à raça, a qual é considerada inferior frente à de sua melhor amiga. A personagem, assim, enfrenta e combate problemas sociais frente ao governo Moroi, e de gênero, já que as Dhampiras são vistas como mulheres fáceis, sempre disponíveis ao sexo, e que precisam dar continuidade a raça, na trama do livro.

Isto posto, este trabalho tenta compreender: De que forma a figuração da personagem Rose Hathaway subverte a dos vampiros tradicionais? Em que medida é

possível afirmar que essa personagem é configurada de forma humanizada? Em que medida é possível afirmar que sua figuração contribui para uma nova forma de vampiro?

O gótico na obra

Dentro de teorias sobre o gótico, há vários estudos sobre vampiros mortos-vivos, bebedores de sangue e imortais, porém a personagem de Mead não segue esse padrão, e, por isso, há uma subversão ao vampiro comum, uma vez que esta não bebe sangue, não está morta e não é imortal. Por outro lado, Rose apresenta características comuns aos vampiros de sua raça, a dos Dhampiros, na mitologia romena e balcânica, como ser meio humana/meio vampira e ser uma caçadora de vampiros mortos-vivos, os Strigoi. A criação da personagem também é uma subversão à raça por possuir características próprias na narrativa, como viver e se relacionar com os Moroi.

Por isso, o estudo do gótico, em particular do gótico vampírico, é importante para a análise da construção da personagem do romance, assim como para entendermos como é construída enquanto um indivíduo que reconfigura e subverte a sua própria raça, bem como o que costumeiramente vemos em romances vampirescos.

A personagem, durante a narrativa, não deseja ser apenas um meio para a continuidade da raça, e por isso enfrenta a sociedade vampírica, criada por Mead, para se tornar uma guerreira reconhecida e guardiã de sua melhor amiga, além de questionar o governo Moroi para que sua raça seja representada contra leis que só beneficiam aos Moroi.

Essas atitudes mostram uma humanização da personagem frente ao que vivencia, na medida em que questiona a estrutura social e patriarcal em que está inserida e expõe o conflito existente entre os Moroi e Dhampiros.

Essas e outras quebras da “norma” vampírica, dentro e fora da obra de Mead, são essenciais para compreender como a personagem Dhampira Rose Hathaway é configurada e como subverte sua sociedade e, os vampiros que descendem da mesma mitologia, como Drácula de Bram Stoker.

Para entendermos como essas subversões ocorrem é necessário entender como o gótico; o romance gótico e a mitologia vampírica estão retratadas no romance. Assim como, pela análise do romance e da personagem, realizada por meio da construção e configuração da personagem e análise de como é representada a raça dos Dhampiros na obra.

Esta análise está ancorada, em termos de referencial teórico, nos estudos sobre o gótico ficcional, em linhas gerais, e no gótico vampiresco, em particular, tendo como base os estudos de Botting, Punter e Rossi, que nos elucidam sobre a estrutura formal à qual este tipo de narrativa está inserida e como o gótico vampírico é desenvolvido na obra.

De acordo com Botting (2005), o vampiro, ser que, de acordo com as lendas, começou como expressão do medo de doenças, sofreu diversas transformações com o passar dos séculos. E, a cada nova obra, apesar de sempre manter algumas características principais, como beber sangue e ser imortal, também obteve significativas mudanças.

Rossi nos elucida que:

> Pelo que se observa na ficção, na literatura, nas artes, na cultura, na sociedade e mesmo nas teorias mais contemporâneas desses campos do saber, a própria natureza metamorfa, adaptativa, híbrida, transgressora, excessiva e conectada às transformações sócio-político-psíquico-artístico-culturais que caracteriza o gótico evita e desvia-se de sua cristalização em um conjunto de características fixas, o que não permite o seu esgotamento ou desatualização (2018, p. 35).

Ou seja, a própria caracterização do gótico é não ser estática e sim permanecer em mutação e evolução. O que reflete a evolução dos vampiros, que no século VXIII eram considerados malignos e repulsivos, a partir do século XX se tornaram toleráveis e uma forma diferente de viver (HUGHES, 2012).

Ademais, em relação à construção dos vampiros e suas mudanças, são considerados os estudos de Mulvey-Roberts, Hughes e Whisker, os quais falam da natureza transgressora do vampiro e, portanto, são essenciais para o estudo da humanização de Rose na narrativa.

Para entendermos como a personagem de Mead se comporta em relação ao que é esperado de um vampiro e como sua natureza é retratada no livro, Whisker explica que para a crítica: “Os vampiros são figuras populares no horror feminino contemporâneo não simplesmente por causa de suas promessas de eterna juventude, mas também por causa de sua natureza naturalmente transgressiva e potencialmente revolucionária”.[2] (WHISKER, 2012, p. 236. Tradução Minha).

Dessa forma, vemos que Rose se enquadra nesse estilo de vampiro revolucionário ao tentar mudar as leis de seu mundo que não beneficia dhampiros, assim como a lutar contra o estereótipo de Dhampira reprodutora da raça, para se tornar guardiã como seus

2 “Vampires are popular figures in contemporary women’s horror not merely because of their promise of eternal youth, but also because of their naturally transgressive and so potentially revolutionary nature”. (WHISKER, 2012, p. 236)

colegas do sexo masculino. Ao mesmo tempo em que subverte a raça ao ser um vampiro que não se encaixa nos padrões do vampiro clássico.

A reconfiguração dos Dhampiros e sua aparente humanização na obra é importante para o estudo tanto da personagem quanto de como a raça é construída na narrativa, uma vez que, de acordo com os estudos de Hughes, os vampiros são o oposto do que consideramos humano e sua condição morto-vivo faz com que sejam a antítese do humano: "Na verdade, parece haver um imperativo crítico que desassocia o vampiro da humanidade convencional, polarizando o morto-vivo em uma cultura Outra, cuja prática constitui uma intervenção dentro da integridade da raça e nação ou uma invasão a santidade do lar e da família"[3]. (HUGHES, 2012, p. 201. Tradução minha)

A nosso ver, a condição meio-humano/meio-vampira de Rose é uma contradição ao exposto por Hughes e por isso nos evidencia uma subversão ao vampiro "convencional", uma vez que aparenta ser mais humana do que o monstro morto-vivo da mitologia. Entretanto, o vampiro possui um status versátil no imaginário coletivo, o qual é retratado de diversas formas em diferentes obras, cada um com suas regras.

De acordo com Hughes, isso acontece porque: "A alterização entrou em reflexo: a humanidade convencional, ao que parece, se tornou decadente ou pelo menos visivelmente diminuiu em uma estase comparativa. O vampiro significa o progressivo. (HUGHES, 2012, p. 202. Tradução minha")[4] Essa evolução nos evidencia que o vampiro já é uma criatura subversiva em si, indo na contramão da regressão humana, conforme Hughes, e a raça Dhampira apenas nos mostra uma parte dessa faceta: o Dhampiro de Mead é um guardião dos Moroi e um caçador de Strigoi, sendo assim contraditório em sua própria natureza, uma vez que protege e se relaciona com uma raça de vampiros e caça a outra. Dessa forma, podemos ver que há uma subversão ao Dhampiro da mitologia[5], mas também ao próprio Dhampiro dentro da obra de Mead, já que Rose não

3 "Indeed, there appears to be a critical imperative that dissociates the vampire from conventional humanity, polarizing the un-dead into a cultural Other whose practices constitute an intervention into the integrity of race and nation or an invasion of the sanctity of home and family". (HUGHES, 2012, p. 201)

4 "the Othering has entered into reflex: conventional humanity, it appears, has become decadent or at the very least has visibly slowed into a comparative stasis. The vampire signifies the progressive". (HUGHES, 2012, p. 202).

5 "Os balcânicos acreditavam que os vampiros teriam grande desejo sexual por mulheres humanas, e o fruto de seus relacionamentos seriam os dhampirs, ou dampiros, seres híbridos entre as duas espécies. No folclore balcânico, os dhampir seriam caçadores de vampiros que utilizavam suas habilidades sobrenaturais para destruí-los". Disponível em: http://headcanons.com/2017/02/striga-o-grito-de-mitologia-em-academia-de-vampiros/. Acesso em: 31 jan. 2019

aceita obedecer às regras criadas à sociedade vampira e se contrapõe aos outros personagens do livro quando mostra seu desejo de ser guardiã.

Assim, evidenciamos que a raça Dhampira é algo não muito explorado nos estudos literários[6] e é possuidora de um aporte riquíssimo para compreendermos mais sobre essas criaturas e entendermos esse status versátil que o vampiro possui no imaginário coletivo, tal como retratado por Mead.

Resultados Parciais

A dissertação de mestrado que originou esse trabalho encontra-se em andamento com os resultados iniciais da pesquisa acadêmica da seguinte forma:

Fichamentos dos textos teóricos; (re)construção da fundamentação teórica; e levantamento bibliográfico sobre: o Gótico vampírico; Gótico ficcional; Mitologia vampírica; e Configuração de personagens.

Referências Bibliográficas

BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 1996. Electronic edition 2005.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8ª imp. São Paulo: Ática, 2010.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. [11. ed., 2. reimpr.]. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CUMMINS, Amy. **Race and Social Change in Richelle Mead's Vampire Academy and Bloodlines Series**. 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/21458316/Race_and_Social_Change_in_Richelle_Meads_Vampire_Academy_and_Bloodlines_Series. Acesso em: 28 dez. 2018.

FERREIRA, Isadora. **Striga: o grito de mitologia em academia de vampiros**. *Headcanons*, 2017. Disponível em: http://headcanons.com/2017/02/striga-o-grito-de-mitologia-em-academia-de-vampiros/. Acesso em: 31 jan. 2019.

HAMILTON, Laurell K. **Prazeres Malditos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007

HUGHES, William. Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Centuries. In: PUNTER, David. **A New Companion to the Gothic**. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd, 2012.

MEAD, Richelle. **About Richelle Mead**. Richelle Mead, 2017. Disponível em: http://www.richellemead.com/bios/richelle-mead. Acesso em: 20 ago. 2018.

6 Segundo levantamento de estado da arte realizado até o presente momento.

MEAD, Richelle. **Aura Negra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

MEAD, Richelle. **Bloodlines**. São Paulo: Seguinte, 2013.

MEAD, Richelle. **Coração Ardente**. São Paulo: Seguinte, 2014.

MEAD, Richelle. **Laços do Espírito**. Rio de Janeiro: Agir 2011.

MEAD, Richelle. **O Beijo das Sombras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

MEAD, Richelle. **O Círculo Rubi**. São Paulo: Seguinte, 2015.

MEAD, Richelle. **O Feitiço Azul**. São Paulo: Seguinte, 2013.

MEAD, Richelle. **O Lírio Dourado**. São Paulo: Seguinte, 2014.

MEAD, Richelle. **Promessa de Sangue**. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

MEAD, Richelle. **Sombras Prateadas**. São Paulo: Seguinte, 2015.

MEAD, Richelle. **Tocada Pelas Sombras**. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

MEAD, Richelle. **Último Sacrifício**. Rio de Janeiro: Agir 2013.

MEAD, Richelle. **Vampire Academy**. New York: RazorBill, 2007.

MULVEY-ROBERTS, Marie. Vampire. In: **The Handbook to Gothic Literature**. New York: New York University Press, 1998.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Lisboa: Almedina, 2019.

RICE, Anne. **Entrevista com o Vampiro**. As Crônicas Vampirescas. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ROSSI, Aparecido Donizeti. Para uma Teoria da Desrazão: O Gótico como Modo de Pensar a Literatura. In: ESTEVES, Antonio; RAPUCCI, Cleide. **Vertentes do Insólito e do Fantástico: Leituras**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

ROSSI, Aparecido Donizeti. O Gótico como modo de pensar a ficção. In: GARCÍA, Flavio; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ROSSI, Aparecido (Orgs.). **Vertentes do Insólito Ficcional – Ensaios II**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

ROWEN, Michelle e MEAD, Richelle. **Vampire Academy the Ultimate Guide**. New York: Razorbill, 2011.

STOKER, Bram. **Drácula**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.

WHISKER, Gina. Love Bites: Contemporary Women's Vampire Fictions. In: PUNTER, David. **A New Companion to the Gothic**. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd, 2012.

SENTIMENTOS NEGATIVOS E A COMPOSIÇÃO DA EMPATIA NARRATIVA: UMA ANÁLISE DE *O RESTO É SILÊNCIO* (1943), DE ERICO VERISSIMO

Marina Sena (UERJ/FAPERJ)[1]

Resumo: Este trabalho analisa a construção da empatia narrativa no romance *O resto é silêncio* (1943), de Erico Verissimo. Defende-se a hipótese de que, no romance de Veríssimo, é possível empatizar com diversos personagens, partilhando inclusive de muitos de seus sentimentos negativos. Suponho que mesmo as emoções negativas causadas pelo romance no processo empático fazem parte da estratégia textual utilizada pelo autor.
Palavras-chave: Erico Verissimo; Empatia narrativa; Romance de 30.

Introdução

Este trabalho é um recorte da atual pesquisa de doutorado que investiga a presença do Gótico no romance de 30. Compreendo, aqui, como romance de 30, a literatura que se inicia em 1930 com romancistas como Erico Verissimo, Lucio Cardoso, Octavio de Faria, Graciliano Ramos e estende-se até, aproximadamente, 1960. Os escritores dessa geração tinham uma visão de mundo pós-utópica, desencantada com os rumos da modernidade e do progresso, que se consubstanciava em seus romances (cf. BUENO, 2006). Como estudo de caso, analisarei o romance de Erico Verissimo, *O resto é silêncio* (1943).

O resto é silêncio é normalmente filiado à fatura realista do romance de 30. Entretanto, é uma obra bastante subjetiva do ponto de vista narrativo, tendo em vista que Verissimo trabalha mais com a psicologia das personagens do que com a realidade imediata. O romance trata de sete pessoas que presenciam o suicídio de uma moça desconhecida, que se jogou de um edifício. O narrador, então, acompanha suas vidas e de outros personagens próximos àqueles que testemunharam o suicídio pelo período de dois dias, entrecruzando as histórias de cada um. A primeira metade do romance se passa na sexta-feira antes da páscoa – dia em que o suicídio ocorreu –, e a segunda metade no sábado de aleluia. Ao final da obra, há uma visão de mundo pessimista, pois os conflitos individuais não são completamente resolvidos e nenhum dos personagens é capaz de se livrar do suicídio da moça. Tal morte segue retornando para eles na forma de um passado fantasmagórico ao decorrer da narrativa.

[1] Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ). Membro do GP Estudos do Gótico. Contato: marinafsena@gmail.com.

A obra possui alguns elementos góticos (cf. FRANÇA, 2017), a saber: i) o passado que retorna para assombrar o presente; ii) o campo semântico ligado à morte; iii) uma perspectiva desiludida em relação ao mundo, compartilhada por quase todos os personagens. Entretanto, para os fins deste trabalho, tais elementos não serão profundamente analisados.

Partirei da premissa de que é possível analisar a produção de sentimentos negativos, em uma obra literária, através de procedimentos narrativos utilizados. Neste romance, tais procedimentos seriam: i) a ausência de um protagonista; ii) o desenvolvimento de múltiplas tramas; iii) a caracterização detalhada da psicologia das personagens; e iv) o uso do discurso indireto livre. Procurarei demonstrar que esse último aspecto é uma estratégia essencial para a construção da empatia narrativa entre leitor e personagem e para a produção de sentimentos negativos no leitor.

A hipótese deste trabalho é a de que, no romance de Verissimo, é possível empatizar com diversos personagens, partilhando inclusive de muitos de seus sentimentos negativos. Suponho que mesmo as emoções negativas causadas pelo romance – o medo, a angústia e a repulsa moral – são propositais e só são possíveis graças ao vínculo empático estabelecido entre leitor e personagem.

Empatia narrativa

Para falar de empatia narrativa, partirei da definição dada por Bloom para o ato de empatizar. Para o autor, empatizar com alguém seria o equivalente a "ver o mundo através dos olhos do outro, sentir o que o outro sente" (BLOOM, 2016, p. 2)[2]. É precisamente desse sentido dado à palavra "empatia" que pretendo partir para desenvolver este trabalho.

Paul Bloom, obviamente, refere-se a pessoas reais, e a proposição aqui apresentada é aplicar o conceito de empatia, acima descrito, na forma como nos relacionamos com personagens ficcionais. Se tomarmos essa afirmação como verdadeira, defendê-la corresponderia a dizer que, de certa forma, podemos sentir o que um personagem está sentindo.

Suzanne Keen, pesquisadora que vem estudando como se configura a empatia em obras literárias, aponta que a empatia pode ser suscitada ao se testemunhar o estado emocional do outro, ao ouvir sobre o estado emocional do outro ou mesmo pela leitura (cf. KEEN, 2006, p. 208). A pesquisadora ainda adiciona que sentimentos negativos são

[2] Todos os trechos em língua inglesa foram por mim traduzidos.

mais propícios a gerarem um processo empático:

> Nem todos os estados de personagens despertam empatia. De fato, repostas empáticas a personagens e situações ocorrem mais prontamente para emoções negativas, existam ou não detalhes correspondentes de experiência. (KEEN, 2006, p. 214)

Assim, mesmo não se identificando pessoalmente com determinada figura, o leitor conseguiria experimentar, em certo nível, as emoções que o personagem experimenta apenas por compartilhar do mesmo ponto de vista sobre uma experiência negativa.

Keen elenca uma série de técnicas narrativas que, em tese, construiriam a relação empática entre leitor e personagem, a saber: a extensão dos romances; as expectativas específicas de cada gênero literário; a metanarratividade; a caracterização de espaço; aspectos do discurso que diminuem o ritmo de leitura, entre outras. No entanto, ela considera que apenas dois aspectos estão no centro da questão: i) a situação narrativa; e ii) a identificação com o personagem (cf. KEEN, 2007, p. 93).

A situação narrativa diz respeito ao ponto de vista e à perspectiva da narração. Assim, essa característica engloba os seguintes pontos: a) a narração em primeira ou terceira pessoa; b) a relação do narrador com os personagens; c) o ponto de vista do narrador sobre os personagens; e d) a representação dos sentimentos e pensamentos dos personagens (cf. KEEN, 2007, p. 93). O segundo item, identificação com o personagem, como o próprio nome já diz, é determinado pelos seguintes aspectos: a) a escolha de nomes; b) a forma como é feita a descrição; c) a caracterização de traços psicológicos; d) a escolha de estereótipos (como o do vilão completamente mau); e) a elaboração de personagens redondos e planos; e) a representação das ações; f) a definição de cada papel a ser desempenhado no enredo; g) a qualidade do discurso indireto; e h) o modo de representação da consciência dos personagens (cf. KEEN, 2007, p. 93). Como se pode observar, as duas estratégias – situação narrativa e identificação com o personagem – estão intimamente conectadas e até compartilham de algumas características constitutivas.

A identificação não é considerada uma técnica narrativa por Keen, uma vez que, segundo a autora, concretizar-se-ia no leitor, e não no texto (cf. KEEN, 2007, p. 93). É importante notar que a pesquisadora, em seu *Empathy and novel* (2007), baseia-se em

entrevistas e depoimentos de pessoas reais, e, nesse sentido, seu trabalho liga-se intimamente à teoria da recepção.

Como aponta Keen, a experiência de leitura de cada indivíduo varia de acordo com: experiência de vida; disposições emocionais; tendência maior ou menor para empatizar com o outro; o contexto e a época em que a obra é lida; aspectos econômicos, históricos e culturais; circunstâncias sociais nas quais o leitor se encontra, entre outros pontos (cf. KEEN, 2006, p. 214). Nesse sentido, romancistas e escritores teriam pouquíssimo controle em relação à resposta empática do público. Tal leitor seria o que Umberto Eco (1979) chama de leitor-empírico: aquele que projeta seus desejos, expectativas e experiências na narrativa literária, criando assim, uma interpretação bastante pessoal da obra.

Defenderei, entretanto, que o processo empático pode ser estudado apenas intratextualmente, por meio da análise de estratégias narrativas nas obras de ficção gótica. Para fazer tal análise, comportar-me-ei como **leitor-modelo** da obra de Verissimo. O leitor-modelo, tal como define Umberto Eco em seu *The role of the reader* (1979), é uma espécie de leitor ideal, que reage de forma adequada às instruções do texto. Nas palavras do teórico:

> Para fazer com que um texto seja comunicativo, o autor precisa assumir que o conjunto de códigos no qual ele se baseia é compartilhado com seu possível leitor. O autor, assim, **precisa prever um modelo de possível leitor** (o futuro Leitor-Modelo) que, por suposição, é capaz de lidar interpretativamente com as expressões da mesma maneira que o autor gerativamente o faz. (ECO, 1979, p. 7. Grifo meu.)

Assim, o leitor-modelo seria, em termos, a narrativa dando as linhas gerais de interpretação de si mesma, isto é, mostrando como como ela própria deve ser lida. É apenas supondo um leitor-modelo que o autor pode dar início à sua história, seja ela pertencente à poética gótica ou não. É a partir desse possível leitor que se darão as escolhas de descrição de personagem e espaço; de desenvolvimento da trama; de linguagem; e de outros aspectos citados anteriormente e que integram, segundo Keen (2007), tanto a situação narrativa como a identificação com o personagem.

Nesta seção, investigarei brevemente quais são as estratégias narrativas essenciais a um texto ficcional para que a empatia por um personagem, principal ou secundário, concretize-se, especialmente no que concerne à narração. Há uma série de hipóteses,

levantadas especialmente por pesquisadores ligados à narratologia, que tentam dar uma resposta a essa pergunta. Muitos deles, entretanto, falam em "simpatia". Para os fins deste trabalho, utilizarei o termo **empatia narrativa**, proposto por Keen (2006).

O teórico Wayne Booth, em *Rhetoric of Fiction* [1961], explica como podemos empatizar com protagonistas de narrativas literárias, ainda que não compartilhemos dos mesmos valores do personagem em questão. Para Booth, a escolha pelo narrador em primeira pessoa mostra-se como uma estratégia fundamental para que se concretize o processo empático. O pesquisador (1983, p. 276) comenta que o herói, quando único narrador de uma história, ao relatar o seu próprio ponto de vista, "pode fazer por si mesmo o que nenhum outro narrador poderia": suscitar a simpatia e a piedade no leitor. Para ele, mesmo um narrador onisciente não conseguiria relatar com precisão os sentimentos e a situação do herói ou heroína e, com isso, dificultaria a relação de empatia entre leitor e herói. Ao comentar o conto "Pale horse, pale rider" (1936), de Katherine Porter, Booth afirma:

> À medida que lemos [o conto], conhecemos apenas o mundo de Miranda e seus próprios valores. **Nossos valores tornam-se, de certo modo, seu bem-estar**, e nós aceitamos qualquer ameaça para a sua felicidade, da mesma maneira que ela o faz. (BOOTH, 1983, p. 277. Grifo meu.)

James Wood, na esteira de Wayne Booth, também comenta como a escolha do narrador – em primeira ou em terceira pessoa – pode alterar a reação do leitor. Em seu *Como funciona a ficção* [2008], Wood chama atenção para o fato de que uso do narrador onisciente, entremeado por pensamentos e sentimentos do personagem, minimiza a possível empatia que o leitor poderia ter pelo protagonista. Nas palavras do crítico:

> Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. **Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade**. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância.
> Esta é apenas outra definição da ironia dramática: **ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver** (uma não confiabilidade idêntica à do narrador não confiável em primeira pessoa). (WOOD, 2012, p. 23. Grifos meus.)

Wood destaca o fato de que, ainda que seja possível conhecer a visão de mundo e os valores do personagem através do discurso indireto livre, tendemos a ver mais do que o personagem vê. Isto é, segundo Wood, não nos limitamos à sua visão de mundo, tal

como acontece com as histórias narradas em primeira pessoa. O crítico também destaca o que ele considera ser uma característica inerente ao discurso indireto livre: ao fazer a utilização de tal recurso, o autor corre o perigo de evidenciar em demasia o seu próprio estilo literário e chamar atenção para a ficcionalidade do texto, em prejuízo de uma linguagem que seria mais característica do personagem ficcional (cf. WOOD, 2012, p. 20).

Entretanto, há controvérsias sobre a questão, que podem ser postas da seguinte maneira: i) a narração em primeira pessoa seria, de fato, um elemento-chave para que ocorresse o processo empático entre leitor e personagem?; e ii) a narração em terceira pessoa e o discurso indireto livre são recursos que levariam o leitor a ver além da visão de mundo do personagem e, por isso, dificultariam a construção da empatia narrativa?.

Stephen King, em *Sobre a escrita* [2000], também discorre sobre o tema. Para o ficcionista, a forma como o personagem é apresentado, bem como a descrição seletiva de suas ações ao decorrer da trama, mostra-se essencial para que o leitor empatize com ele. Especificamente neste trecho, King fala sobre o seu romance *Misery* (1987) e sobre o modo como ele delineou a personagem Annie:

> Annie Wilkes, a enfermeira que aprisionou Paul Sheldon em *Misery*, pode nos parecer uma psicopata, mas é importante lembrar que ela aparenta ser perfeitamente sã e razoável para si mesma – heroica, na verdade. [...] E se eu conseguir, mesmo que apenas por um momento, fazer você enxergar o mundo pelos olhos dela – entender sua loucura –, talvez também consiga fazer de Annie **alguém com quem você simpatize ou mesmo se identifique**. O resultado? Ela se torna mais assustadora do que nunca, porque parece mais real. (KING, 2015, p. 164. Grifo meu.)

No trecho acima, King chama atenção para um fato interessante: criar um psicopata como um indivíduo com quem o leitor consegue empatizar faria com que esse mesmo leitor se horrorizasse mais facilmente. Suponho, assim, que a empatia narrativa, longe de anular ou minimizar o efeito de medo na ficção – e, em alguns casos, de repulsa –, poderia, ao contrário, maximizá-lo. Mas seria o narrador em primeira pessoa realmente essencial para se alcançar o efeito de empatia pelo personagem, tal como afirma Booth?

Como salienta Suzanne Keen, a exposição integral dos pensamentos e sentimentos de um personagem, em alguns casos, pode prejudicar a experiência empática, uma vez que, usando tal estratégia, o autor arrisca-se a "revelar demais" (KEEN, 2006, p. 219).

Poderíamos ir um pouco mais além e sustentar que o objetivo de King em *Misery*, ao utilizar o discurso indireto livre, seria fazer pela personagem o que nem mesmo ela

poderia fazer por si mesma: despertar a simpatia no leitor, mesmo que por poucos instantes. Ou, como afirma King (2015, p. 164), seria um modo de "fazer de Annie alguém com quem você simpatize ou mesmo se identifique". A preocupação de King em relação à identificação entre o leitor e Annie não parece ser gratuita uma vez que, conforme afirma Keen (2007, p. 70): "[...] a identificação com o personagem frequentemente convida à empatia, mesmo quando o personagem e o leitor diferem-se entre si em todos os sentidos óbvios e práticos". Assim, diante do exposto, suponho que tanto o discurso direto como o discurso indireto livre podem ser utilizados na construção da empatia narrativa, a depender do modo como o autor desenvolverá a trama.

Keen (2006, p. 208) apontará, ainda, dois desfechos distintos que podem ser dados ao processo empático. O primeiro seria uma empatia que levaria a uma preocupação com o personagem, a um sentimento de altruísmo, que a autora define como **simpatia** ou **preocupação empática**. O segundo se configuraria como uma resposta negativa, uma aversão em relação ao personagem, que a autora chama de **angústia pessoal**[3]. Se, no primeiro caso, a empatia faz com que nos importemos com a dor do personagem, no segundo caso ela faz com que queiramos nos afastar dessa dor ou de sentimentos do personagem em questão. A autora ainda destaca o fato de que nenhum filósofo, entre aqueles se preocuparam com a experiência da empatia narrativa, nunca abordou a angústia pessoal em sua teoria.

Suponho, para os fins deste trabalho, que mesmo as emoções negativas causadas pelo Gótico no processo empático – o medo e a repulsa, por exemplo – fazem parte da estratégia textual utilizada pelo autor. Nesse sentido, pode-se afirmar que existem leitores-modelos idealizados para se horrorizar, assim como aqueles que são pensados para reagir de forma positiva a determinado personagem ou trama ficcional.

Análise da obra

Focar-me-ei em dois personagens de *O resto é silêncio*: Marina e Quim. Marina é esposa do maestro Bernardo e mostra-se, ao decorrer do romance, bastante perturbada pela morte da filha ainda criança. Esta morte volta para Marina na forma de um passado aterrorizante. Além disso, a personagem é frustrada por não ter outro filho. Já Quim é um ex-coronel e um ex-político, já idoso na temporalidade em que se passa o romance. Ele

[3] No original, *sympathy*, *empathic concern* e *personal distress*. Os dois últimos termos são derivados da psicologia cognitiva e seu uso pode ser observado, por exemplo, no já mencionado *Against Empathy*, de Paul Bloom. Foi respeitada a tradução técnica dos termos em português.

possui uma moral distorcida: é racista, misógino e cruel e, por tal razão, configura-se como um dos personagens com o qual se torna mais difícil a tarefa de empatizar. Considero, dentro do âmbito do romance, que Marina é a personificação da melancolia, enquanto Quim seria a personificação do mal. Tal escolha deve-se à compreensão de que os dois personagens são os que suscitam as emoções mais negativas do romance.

Analisarei o discurso indireto livre desses personagens, que será um discurso ligado a seus sentimentos e pensamentos. Comecemos, assim, com um trecho que diz respeito a Marina:

> Marina, entretanto, não conseguia dormir. **Pensava ainda na suicida e na filha**. Esforçava-se por dissociar uma da outra. Seria bem melhor que tivesse visto a face da morta, porque desse modo cessaria de emprestar-lhe as feições da filha, conseguiria convencer-se de que Dicinha não tinha tornado a morrer, de que a coitadinha não havia sofrido uma nova agonia... A ideia de que o **sangue da suicida podia ainda lá estar nas pedras do calçamento** dava-lhe a estranha impressão de que se saltasse da cama, descesse o elevador, saísse do hotel e fosse até o meio da rua poderia **mergulhar os dedos no sangue da própria filha**. Mas... por que **pensar nessas coisas insensatas e horríveis**?" (VERISSIMO, 1976, p. 111. Grifos meus.)

Como podemos ver acima, Marina projeta a filha na suicida. Trata-se de uma descrição pouco explícita, quase banal. Mas, ao mesmo tempo, é a descrição de uma imagem mórbida. A apresentação dos pensamentos de Marina nos leva mais próximos ao seu sentimento de angústia.

Tal como foi exposto na seção anterior, é comum em teoria da narrativa se dizer que empatia possa ser alcançada por um tipo de narração que privilegie o ponto de vista do personagem pelo uso da primeira pessoa ou da terceira pessoa em discurso indireto livre. Este procedimento dá ao autor certa liberdade para navegar por entre diversos estados de consciência. Desta maneira, ao expor o ponto de vista de Marina, será mais provável que o leitor fique a favor dela, e não contra (cf. BOOTH, 1983).

Nesse trecho, algumas características são essenciais para que fiquemos a favor de Marina, ou que sintamos o que ela está sentido: representação da consciência do personagens (cf. KEEN, 2007, p. 93) e a caracterização de traços psicológicos.

No trecho a seguir, Marina está no teatro, já ao final do romance:

> O maestro ergueu os braços. A pavana começou, num triste embalo, numa **melancolia arrastada, levemente mórbida**. A melodia invadiu o teatro... Para o espírito de Marina **ela trouxe todo um passado doloroso**. Ali onde estava sentada junto da janela do camarim, olhando a noite, a silhueta das casas, as

> estrelas, as árvores, **ela viu Dicinha estendida no caixão**, entre quatro círios. Branca como um lírio, imóvel e fria, num sono de gelo. **Reviu o próprio desespero**; **tornou a sentir** — palidamente, num reflexo — **a sua dor** daquele dia... a sensação de que dentro de si mesma algo se havia quebrado... **Por que Deus fizera aquilo? Por quê? Quem aproveitaria com a morte daquela criança? Quem?** A noite era calma. O vento manso. As árvores dormiam. Decerto alguma planta crescia sobre o túmulo de sua princesa morta... (VERISSIMO, 1976, p. 381. Grifos meus.)

Podemos observar o retorno do passado fantasmagórico, típico da poética gótica (cf. FRANÇA, 2017) e o sentimento de revolta que é consubstanciado nas perguntas que a personagem faz a si mesma. Há uma adjetivação que é fácil supor ser de Marina: "passado doloroso", "melancolia arrastada, levemente mórbida", além de uma percepção de seus próprios sentimentos: "viu Dicinha estendida no caixão", "reviu o desespero", "tornou a sentir a sua dor". E, nesse movimento de Marina revendo os próprios sentimentos, o leitor é levado a sentir e ver junto com a personagem.

Falemos, agora, um pouco do discurso de Quim. No trecho que será observado a seguir, o personagem se recorda de um episódio da Revolução Federalista, da qual participou, a serviço do governo. É uma manhã de 1894 quando ele, "capitão da força de Firmino de Paula" (VERISSIMO, 1976, p. 178), ordena que seja desenterrado um morto que se chamava Gumercindo Saraiva. Quim, então, diz "As orelhas do bandido são minhas" (VERISSIMO, 1976, p. 179), corta as orelhas do defunto e guarda as mesmas dentro de uma caixa, como um prêmio. Logo em seguida, Quim lembra-se de um episódio análogo, um dia de reunião familiar, na qual se encontram alguns convidados. Estavam todos à mesa, quando diz o narrador:

> Então ele [Quim] perguntou: *Querem ver uma lembrancinha que eu trouxe da revolução?* Todos disseram — queremos. Ele foi buscar a caixinha e abriu-a com todo o cuidado, dizendo simplesmente: *São as orelhas do Gumercindo Saraiva, cortadas por este vosso criado*. Houve um *oh* de espanto. Uma das mulheres desmaiou. O compadre Terésio levantou-se, ofendido. (O salafrário admirava o Gumercindo!) Todo o mundo ficou o resto do dia de cara fechada. Quim chupava o seu cigarro com prazer, de olhos meio apertados. (VERISSIMO, 1976, p. 179. Grifos do autor.)

Tal excerto exemplifica a personalidade de Quim: todos ficam horrorizados, enquanto ele "chupa seu cigarro com prazer". Temos uma rápida visão de como funciona a mente de Quim e, neste momento, é muito difícil empatizar com o personagem. Aqui recordo as observações de Stephen King sobre Annie Wilkies, de seu romance *Misery*, expostas na seção anterior. O movimento de King de caracterizar Annie como uma personagem monstruosa para, depois, fazer com que o leitor empatize com ela é

precisamente o que Erico fará com Quim em seu romance. O autor mostrará Quim como uma pessoa extremamente desumana e cruel para que, depois, o leitor sinta piedade por ele.

O último trecho analisado localiza-se nas páginas finais no romance, quando Quim está sozinho em sua casa, apenas com os criados que dormem no porão. O personagem está lembrando das pessoas mortas que conhecera, e repentinamente ouve passos no corredor. Ele chama por alguém, sem resposta. Em seguida, diz o narrador:

> O velho Barreiro lembrou-se, então... Paulina [a criada] contara-lhe que certas noites a alma do comendador costumava passear pelos corredores do casarão, bem como fazia antes de dormir, quando estava vivo. Uma vez ela chegara a ver-lhe o vulto atarracado...
> [...] Joaquim Barreiro teve uma **repentina sensação de frio**. Corrente de ar — pensou ele, encolhendo-se todo. Tornou a fechar a porta e voltou para a cadeira. Ao sentar-se, teve a impressão de ver um vulto mexer-se num canto, onde a sombra era mais densa.
> Devia acender a luz... Mas não. Temia uma traição. O melhor era ficar onde estava... alerta.
> — Quem está aí? — perguntou com voz rouca.
> Nenhuma resposta. **Os olhos do velho não se afastavam do canto escuro**. Decerto era Ela. Chegara a hora. Filha-da-mãe! Tinha entrado de surpresa. Mas ele não se entregava tão facilmente... Arquejante como uma fera acuada, as mãos aferradas nas guardas da cadeira, Quim Barreiro esperava, de olhos acesos, **com uma sensação de medo no peito**.
> No silêncio do casarão ouviram-se novamente as passadas no corredor, pesadas, soturnas e surdas, aproximando-se cada vez mais... (VERISSIMO, 1976, p. 405. Grifos meus.)

Por mais que Quim tenha sido alguém muito cruel, no momento em que se desenrola o romance ele é meramente um senhor idoso que não consegue mais viver sozinho, independente de outras pessoas. Tal fato leva à criação de um vínculo empático e de uma empatia que leva à piedade, especialmente nesse trecho em que ele vai morrer. "Ela", referenciada no trecho, trata-se da morte. Se o leitor conhecesse Quim em sua juventude, na época da revolução, provavelmente a relação entre leitor e personagem seria muito diferente. Mas o retrato do personagem como sendo visitado pela morte quando está sozinho, num quarto escuro, gera uma sensação sombria e pouco positiva. As reações de Quim guiam as reações do leitor: ele sente uma "repentina sensação de frio", seus olhos "não se afastavam do canto escuro" – de certa forma, os do leitor também não –, e ele tem "uma sensação de medo no peito".

Considerações finais

Diante do exposto, é possível afirmar que o discurso indireto livre do romance privilegia aspectos negativos das experiências dos personagens, ao mesmo tempo que

leva o leitor a experimentar de tais sentimentos. Entretanto, ambos os casos – tanto o tem Quim como o de Marina – criam uma relação entre leitor e personagem que promove uma preocupação empática, e não a angústia pessoal mencionada por Keen. Além disso, Quim torna-se menos assustador ao fim do romance, pois o leitor pode ver as vulnerabilidades do personagem.

Nesse sentido, Erico Verissimo é bem-sucedido em suscitar emoções negativas através de seu romance, pois utiliza o passado fantasmagórico e a morte como temáticas predominantes na construção da psicologia de suas personagens.

Além disso, nota-se o fato de que tanto o campo semântico negativo como o passado fantasmagórico são elementos típicos da poética gótica. Espero encontrar tais características em outras obras do romance de 30, pois tal será o objetivo desta pesquisa daqui em diante.

Referências

BLOOM, Paul. *Against empathy*. New York: HarperCollins, 2016.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd edition. London: The University of Chicago Press, 1983.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

ECO, Umberto. *The role of the reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In._____; COLUCCI, Luciana. (Orgs.) *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. KEEN, Suzanne. A theory of narrative empathy. In. *NARRATIVE*, v. 14, n. 3 (Oct 2006). pp. 207-236.

_____. *Empathy and novel*. New York: Oxford University Press, 2007.

KING, Stephen. *Sobre a escrita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

VERÍSSIMO, Érico. *O resto é silêncio*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

THE HAUNTING OF HILL HOUSE: OS ESPAÇOS GÓTICOS E O "INFAMILIAR" DE FREUD COMO AGENTES DO ASSOMBRO NA NARRATIVA DE SHIRLEY JACKSON

Nathália Xavier Thomaz[1]
Oscar Nestarez[2]

Resumo: Este trabalho pretende analisar em que medida os elementos formais da narrativa gótica e o conceito de "infamiliar" de Freud colaboram para a criação de efeitos relacionados ao assombro no romance *The haunting of Hill House* (1959), da autora estadunidense Shirley Jackson. No tocante aos espaços, será analisado de que forma a casa do título filia-se à tradição gótica. Já no plano das personagens, será investigado o papel exercido, na constituição psicológica da protagonista Nell, pelo pressuposto freudiano-psicanalítico de *unheimlich*. Após essa investigação, proceder-se-á à análise de como ambos contribuem para a recepção da obra, com a intenção de abordar os possíveis efeitos de desestabilização causados pela leitura.
Palavras-chave: gótico; infamiliar; *unheimlich*; assombro

Sessenta anos após sua primeira publicação, em 1959, o romance *A Assombração da Casa da Colina* (*The Haunting of Hill House*), da estadunidense Shirley Jackson, continua sendo reeditado, lido, celebrado e adaptado para outras linguagens. A combinação de elementos herdados da narrativa gótica e de recursos estilísticos vinculados ao modernismo literário, que permitem a exploração de meandros psicológicos das personagens, parece preservar a singularidade de uma obra cujo fascínio sobre os leitores não dá sinais de arrefecer.

Este trabalho pretende analisar em que medida os espaços góticos e os preceitos estabelecidos por Sigmund Freud no ensaio "*Das Unheimliche*" (1919) contribuem para constituir tal singularidade. Também objetiva-se aproximar a conceituação de *locus horrendus*, que será descrita mais à frente, à do *unheimlich* freudiano, uma vez que, em ambas, há a ameaça de retorno daquilo que deveria permanecer no passado, solapado ou recalcado. Ao longo da análise, serão apontadas as marcas constitutivas do fantástico na narrativa, tendo como base os postulados do teórico espanhol David Roas.

[1] Doutoranda do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH/USP. E-mail: nxthomaz@usp.br
[2] Doutorando do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH/USP. E-mail: oscar.nestarez@usp.br

Como percurso, propõe-se a recuperação de conceitos fundamentais sobre a narrativa gótica, de modo a verificar como a obra de Jackson se insere nessa vertente por meio do espaço. A seguir, serão destacados os pontos centrais do ensaio de Freud -- a partir da mais recente tradução para o português, intitulada *O infamiliar* (2019) --, que proporcionam uma chave de interpretação determinante para os efeitos causados pela narrativa. Por fim, a própria narrativa será analisada à luz desses conceitos e também do fantástico, dirigindo-se o foco a três pontos principais: o enredo, a construção da protagonista e os efeitos da irrupção do sobrenatural, considerando-se a recepção do leitor.

No *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2012), Jerrold Hogle, pesquisador estadunidense, apresenta a narrativa gótica da seguinte forma:

> Trata-se de um fenômeno totalmente pós-medieval, e mesmo pós-renascentista. Apesar de muitas formas literárias já existentes combinarem suas representações iniciais -- da prosa e da poesia românicas até as tragédias e comédias de Shakespeare --, a primeira publicação a intitular-se "Uma história gótica" foi um falso relato medieval lançado muito tempo depois da Idade Média: *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, impresso sob pseudônimo na Inglaterra em 1764 e reimpresso em 1765, em uma segunda edição com um novo prefácio que defendia abertamente uma "mistura de dois tipos de romance, o antigo e o moderno", o primeiro "todo imaginação e improbabilidade", e o segundo presidido pelas "regras da probabilidade" conectadas com "a vida comum". (HOGLE, 2002, p. 01)

Na época da publicação do romance de Walpole, o termo "gótico" carregava conotações depreciativas, uma vez que, para o autor e seus contemporâneos, remetia a um período de barbárie, superstição e anarquia ("todo imaginação e improbabilidade"), quando as invasões de Visigodos e Ostrogodos (os Godos, daí o termo "gótico") precipitaram a queda do Império Romano. O enredo de *O Castelo de Otranto* reflete tal concepção: Manfredo, Príncipe do Castelo que dá nome à narrativa, luta contra antigas maldições (às quais ele se refere, em um primeiro momento, como "crendices") para preservar a posse da propriedade. A narrativa é construída a partir da luta do protagonista contra os espectros e os fantasmas do trágico passado de que o local foi palco -- eventos que ameaçam a manutenção de sua linhagem e de sua nobreza.

A publicação obteve enorme sucesso e deu origem a inúmeros outros relatos de estética semelhante, em cuja trama os espaços assombrados ou amaldiçoados ocupavam posição central. Assim ganhou relevo, nas narrativas góticas, o *locus horrendus*, ou "lugar horrível", o oposto de *locus amoenus*, ou "lugar ameno". Tais expressões foram herdadas do arcadismo e referem-se a um dos tópicos centrais do romantismo, movimento

filosófico-literário que floresceu concomitantemente ao gótico. Na gênese dessa última vertente, castelos, abadias e outras construções associadas ao medievo predominavam como *loci horrendi*.

No decorrer das décadas seguintes, observou-se o esgotamento desta fórmula inicial. A partir do século XIX, fantasmas, espectros e outros agentes sobrenaturais do passado, tão característicos do gótico, transferiram-se de castelos em ruínas para ambientes domésticos, figurando então como ameaças à estabilidade financeira e à estrutura familiar.

Já no início do século XX, com o surgimento de teorias psicanalíticas e com as rupturas formais e estéticas vinculadas do modernismo literário, o tema do espaço assombrado se complexifica. Assume outros contornos, tornando-se metafórico de territórios mentais de personagens e podendo associar-se às nuances da natureza humana. A autora inglesa Virginia Woolf refletiu sobre essa mudança estrutural no ensaio intitulado "*Across the Border*":

> De fato, a visão dos mortos reanimados seria agora tratada como humorística, romântica ou talvez patriótica, mas dificilmente assumiria qualquer intenção de fazer nossa carne enregelar-se. Para isso, o autor deve mudar sua direção; ele deve nos aterrorizar não por meio dos fantasmas dos mortos, mas por meio dos fantasmas que vivem em nós mesmos. (WOOLF, 1990, p. 219)

O romance de Shirley Jackson situa-se neste contexto. A Casa da Colina do título é, ao mesmo tempo, o palco e o núcleo da narrativa, uma vez que é nela -- e por causa dela -- que reúnem-se os quatro personagens centrais do enredo: Eleanor, Theodora e Luke, para lá convocados pelo Dr. John Montague para investigarem os eventos sobrenaturais supostamente atribuídos ao local. A descrição da casa por Jackson revela, recorrentemente, um diálogo com o gótico clássico:

> Essa casa, que parecia ter se formado sozinha, voando ao mesmo tempo até formar seu padrão potente sob as mãos dos construtores, se ajustando à própria construção de traços e ângulos, levantava sua enorme cabeça para o céu sem fazer concessões à humanidade. Era uma casa sem bondade, jamais feita para ser habitada, não era um lugar adequado a pessoas ou ao amor ou à esperança. O exorcismo não consegue mudar o semblante de uma casa; a Casa da Colina continuaria igual até ser destruída. (JACKSON, 2018, p. 36)

Trata-se do *locus horrendus* ideal: espaço hostil, cenário de tragédias no passado, situado em uma região desolada, de arquitetura arcaica e labiríntica. No entanto, à medida em que desenvolve sua narrativa, Jackson torna evidente uma relação especular entre a casa e o território mental de Eleanor, a protagonista. Jovem solitária, sensível e aparentemente frágil, também ela é assombrada por eventos dramáticos de seu passado,

que não são totalmente revelados aos leitores -- sabe-se da morte da mãe, de quem ela cuidava, e da relação problemática com a irmã, o cunhado e a sobrinha.

A Casa da Colina espelha a confusão da personagem; torna-se metáfora de sua complexidade, de seus recônditos voluntariamente evitados. E é justamente nesses recessos -- tanto exteriores quanto interiores -- que manifestam-se os espectros daquilo que deveria permanecer morto, esquecido ou *recalcado*; um procedimento fundamentalmente gótico, que aqui defende-se ter sido recontextualizado por Jackson à luz da psicologia. Para que se compreenda melhor esta operação, torna-se necessário recorrer à teorização de Freud.

Publicado pela primeira vez em 1919, o ensaio "*Das Unheimliche*" apresenta uma reflexão estética do fundador da psicanálise a partir da literatura. No texto, Freud se detém em obras "que dizem respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror" (p. 29) para investigar as origens do efeito por ele nomeado como *unheimlich*. O termo alemão tem etimologia complexa: "*heimlich*" significa "doméstico, familiar, pertencente à casa", mas o prefixo "*un*" inverte esses conceitos.

A edição utilizada nesta análise é recente no Brasil, e verte o termo como "infamiliar" (2019). Os tradutores Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares assim justificam a escolha, contribuindo também para a acepção do conceito cunhado por Freud:

> O *unheimlich* é uma negação que se sobrepõe ao *heimlich* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador. A palavra em português que melhor desempenha esse aspecto parece ser "infamiliar": do mesmo modo, ela acrescenta uma negação a uma palavra que abriga tanto o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos. **(**IANNINI; TAVARES in FREUD, 2019, p. 10-11)

Com efeito, logo no início do ensaio, o fundador da psicanálise estabelece o *unheimlich*/infamiliar como "não conhecido" (FREUD, 2019, p. 33). Mais à frente, Freud postula que o "Infamiliar seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona" (FREUD, 2019, p. 45); "nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalcamento" (FREUD, 2019, p. 85).

Assim se destaca, no ensaio, o retorno daquilo que há muito era perfeitamente conhecido pelo sujeito, mas que por algum motivo torna-se alheio, estranho, *infamiliar*. Para Freud, é justamente esse movimento pendular a causa das sensações de estranheza e de horror vinculadas a narrativas como *O Homem da Areia*, novela de E.T.A. Hoffmann

que constitui o *corpus* de "*Das Unheimliche*". E para os autores deste trabalho, *A Assombração da Casa da Colina* também poderia enquadrar-se neste escopo.

Narrado em terceira pessoa, o romance de Shirley Jackson evoca o infamiliar freudiano já no nível mais imediato: o enredo. É possível perceber essa construção logo no primeiro parágrafo da narrativa, que estabelece a ambientação e aponta a casa como vértice da história:

> Nenhum organismo vivo pode existir muito tempo com sanidade sob condições de realidade absoluta, até cotovias e gafanhotos, supõem alguns, sonham. A Casa da Colina, desprovida de sanidade, se erguia solitária contra os montes, aprisionando as trevas em seu interior; estava desse jeito havia oitenta anos e talvez continuasse por mais oitenta. Lá dentro, paredes continuavam de pé, tijolos se juntavam com perfeição, assoalhos estavam firmes e portas estavam sensatamente fechadas; o silêncio se escorava com equilíbrio na madeira e nas pedras da Casa da Colina, e o que entrasse ali, entrava sozinho. (JACKSON, 2018, p. 7)

A sensação de estranhamento se manifesta logo no início do texto. Ao afirmar a impossibilidade de qualquer organismo preservar a sanidade sob condições de realidade absoluta -- e ao apresentar a Casa da Colina como desprovida de sanidade --, a narração sujeita o local a tal condição. Pode-se interpretar que as "condições de realidade absoluta" não admitem fantasia ou recalque, ambos fundamentais para o equilíbrio mental; portanto, intui-se que, na casa, tudo aquilo que está oculto será exposto.

Em seguida, a descrição detém-se na materialidade da construção, destacando paredes, tijolos e assoalhos. No entanto, a concretude dá lugar a aspectos humanizados da residência: as portas estavam "sensatamente fechadas" e "o silêncio se escorava na madeira", conferindo-lhe personalidade. Por fim, o arremate: tudo o que entrasse na casa, "entrava sozinho". Depreende-se, daí, que também sozinho quem quer que entrasse na casa enfrentaria uma condição de realidade absoluta, na qual aquilo que fora recalcado seria trazido à luz.

Após a apresentação da propriedade, entram em cena os personagens já mencionados. Cada um é introduzido por meio de uma breve anedota -- recurso inteligentemente utilizado por Jackson, uma vez que permite ao leitor imaginar que Eleanor, Theodora, Luke e o Dr. Montague já se conheciam previamente, o que não é verdade. Tal percepção é intensificada quando os personagens finalmente se encontram dentro da casa: a intimidade entre eles surge quase que imediatamente, e os quatro organizam-se como uma família. Nesta *mise-en-scène* inicial, predomina o familiar, o

doméstico, o (re)conhecido; é quando tem início o movimento pendular -- e estranho -- rumo ao infamiliar que permeará toda a narrativa.

Essa oscilação é perceptível também na arquitetura da casa. Por se tratar de uma antiga residência de família, o local transmite, em um primeiro momento e à revelia de não ser "adequado a pessoas ou ao amor ou à esperança", a sensação de segurança característica dos ambientes domésticos. Mas tal percepção vai sucumbindo ao longo da narrativa, diante de acontecimentos que fogem ao explicável, e que mais adiante serão abordados. Antes, é preciso constatar que, ao longo da história, os ambientes do local oferecem aos personagens momentos completamente opostos: de descontração e tranquilidade, mas também de puro desespero, uma vez que há trechos em que nenhum deles sabe como se deslocar pelo interior da residência.

Em relação aos personagens, a contraposição familiar/infamiliar é ainda mais intensa. A narrativa focaliza Eleanor; é por meio dela que se conhecem a Casa da Colina e os outros frequentadores. Para a composição psicológica da protagonista, Jackson utiliza recursos como monólogos interiores, discurso livre indireto e, em certa medida, fluxos de consciência; desta combinação surge uma figura tão verdadeira quanto suscetível, próxima dos leitores. Em dado momento da história, o nome de Eleanor é substituído pelo apelido Nellie -- uma evidência da intenção de Jackson de fortalecer essa intimidade.

Logo na apresentação preliminar de Eleanor, a autora já destaca os elementos principais de sua personalidade:

> Eleanor Vance tinha trinta e dois anos quando foi à Casa da Colina. A única pessoa do mundo que odiava de verdade, agora que a mãe havia falecido, era a irmã. Desgostava do cunhado e da sobrinha de cinco anos e não tinha amigos. Isso se devia em grande parte aos onze anos que passara cuidando da mãe inválida, que a deixara com certa competência como enfermeira e a incapacidade de encarar o sol forte sem piscar. Não conseguia se lembrar de nenhum momento de felicidade genuína de sua vida adulta; os anos com a mãe haviam sido erigidos com zelo em torno de pequenas culpas e pequenas repreensões, cansaço constante e desespero interminável. Sem nunca querer se tornar reservada ou tímida, havia passado tanto tempo sozinha, sem ninguém para amar, que era complicado para ela falar, até mesmo casualmente, com outra pessoa sem acanhamento e uma incapacidade desastrada de achar palavras. (JACKSON, 2018, p.10)

Durante a narrativa, Jackson fornece poucas informações sobre o passado de Eleanor. Sabe-se que ela cuidou por anos da mãe doente, e que não se dava bem com a irmã, o cunhado e a sobrinha. Tornam-se claras sua inabilidade social e a sensação de que

pouco experimentou da felicidade, despendendo boa parte da vida cuidando de outra pessoa. Também é evidente que a lembrança da mãe a incomoda, de modo que ela a evita, a *oculta*.

No entanto, como proposto acima, o recalque não tem lugar na Casa da Colina. Assim sendo, as perturbações do passado aos poucos escapam do controle de Eleanor; vão surgindo para assombrá-la na forma de ruídos nos corredores, pancadas na parede (similares às batidas que a mãe dava quando precisava chamá-la), risadas infantis e até mesmo o próprio nome escrito em giz na parede, na frase "AJUDE ELEANOR A VIR PARA CASA" (JACKSON, 2018, p. 139). A respeito desse inquietante acontecimento, é elucidativo o seguinte trecho:

> Tenho sempre medo de estar sozinha", Eleanor disse, e se questionou: Eu estou falando desse jeito? será que estou falando uma coisa de que vou me arrepender amargamente amanhã? Estou trazendo ainda mais culpa para mim mesma? "Aquelas letras formavam o meu nome e nenhum de vocês sabe o que é isso - é tão *familiar*." E ela gesticulou na direção deles, quase suplicando. "Tentem enxergar", pediu. É meu nomezinho querido, e ele é meu, e tem alguma coisa usando e escrevendo e me chamando com ele e meu próprio nome…" Ela parou e disse, olhando de um em um, até para baixo, para o rosto de Theodora, voltado para cima: "Olha. Só existe uma de mim, e é só isso que eu tenho. Odeio me ver dissolvendo e perdendo e dispersando a ponto de viver só com a metade, a da minha mente, e ver a outra metade de mim *indefesa e desvairada e compulsiva* e não consigo parar, mas sei que não vou me machucar de verdade e no entanto o tempo é tão longo e até um segundo se prolonga e prolonga e eu seria capaz de aguentar isso tudo se ao menos pudesse me entregar…(JACKSON, 2018, p. 152-153, grifos de nossa autoria)

Nada pode ser mais familiar para a personagem do que seu próprio nome. No entanto, ele aí surge inexplicavelmente descontextualizado; funciona como índice de sua dissolução, como evidência de seu descontrole.

Nesse sentido, é importante salientar, também, a fragilidade e a solidão de Eleanor. Antes de ir para a Casa da Colina, ela jamais conseguiu estabelecer conexões afetivas, em parte pelos anos cuidando da mãe doente; assim, ao chegar ao local, expressa vontade de pertencer à "família" que ali se organiza. Nesse ímpeto, ela passa a gravitar entre os outros personagens -- especialmente na direção de Theodora, a quem, por várias vezes, tem como melhor amiga.

Mas o movimento é novamente pendular. Em certas passagens, as duas comentam que poderiam até ser primas e chegam a fazer planos de morar juntas. Em outras, Theodora age como se não conhecesse Eleanor, ou mesmo como se a odiasse sem motivo aparente. Ou, ainda, Eleanor fantasia agressões à amiga por ela estar irritada com a sua

personalidade volúvel. Aqui podemos constatar outro índice da relação familiar/infamiliar, uma vez que esse movimento inesperado e injustificado desperta estranheza no leitor.

Mais adiante na narrativa, já com os personagens bastante afetados pelos fenômenos da casa, duas novas pessoas entram em cena: a sra. Montague, esposa do Dr. John, e seu assistente, Arthur. A chegada de ambos altera a dinâmica dos personagens; o doutor, cujo conhecimento até então o alçava acima dos demais, passa a ocupar uma posição vulnerável. Sua esposa assume o posto de comando; dona de uma personalidade intimidadora, ela faz com que os outros frequentadores da casa se sintam envergonhados de seus próprios medos. Assim que chega, a sra. Montague os repreende por assustarem-se com os contatos de espíritos que, segundo ela, somente querem ser ouvidos. Junto com seu assistente, pede para ocupar o quarto mais assombrado da casa, no qual tenta comunicar-se com os espíritos que lá habitam.

Durante a noite, a sra. Montague e seu assistente estabelecem contato por meio de uma prancheta - bem parecida com uma tábua *ouija*. Na manhã seguinte, os dois leem a conversa sobrenatural para os colegas. No trecho em que perguntaram ao "fantasma" sobre sua identidade, a resposta foi clara:

> "Nell", a sra. Montague leu com sua voz estridente e Eleanor, Theodora, Luke e o doutor se viraram, escutando com atenção.
> "Que Nell?"
> "Eleanor Nellie Nell Nell. É normal eles fazerem isso", a sra. Montague interrompeu para explicar. "Repetem uma palavra várias vezes para ter certeza de que ela foi bem entendida,"
> Arthur pigarreou. "O que você quer?", ele leu.
> "Casa."
> "Você quer ir para casa?" E Theodora deu de ombros para Eleanor comicamente.
> "Quero estar em casa"
> "O que você está fazendo aqui?"
> "Esperando."
> [...]
> "Por quê?", leu Arthur.
> "Mãe", leu a sra. Montague. (JACKSON, 2018, p. 183-184)

A resposta do fantasma não é apenas o nome "Eleanor", mas todas as variantes dele, afastando quaisquer dúvidas sobre a identidade da manifestação. As fantasmagorias das memórias e dos traumas de Eleanor não só estão de volta, como são expostas a todos. Tem-se, aqui, uma manifestação literal do infamiliar freudiano*:* algo que um dia foi conhecido e familiar, mas que reaparece diferente o suficiente para causar desconforto, angústia. Por conveniência, a sra. Montague menciona que os espíritos costumam repetir-

se frequentemente. Sobre esta compulsão pela repetição e sobre a estrutura psíquica de Eleanor, novamente a psicanálise fornece um caminho interpretativo:

> Quando pessoas desfamiliarizadas com a análise sentem um medo obscuro, um temor de despertar algo que, segundo pensam, é melhor deixar adormecido, aquilo de que no fundo têm medo é o surgimento dessa compulsão, com sua sugestão de posse por algum poder 'demoníaco'. (FREUD, 1973, p. 53)

Para Freud, a repetição pode manifestar-se como retorno daquilo que foi recalcado. Um movimento por meio do qual a pessoa reproduz o conteúdo não como memória, mas como ação, sem tomar consciência de que está se repetindo. O desconhecimento do vínculo entre a ação e o conteúdo recalcado leva à compulsão da repetição.

No caso de Eleanor, o que foi de fato recalcado não fica claro em momento algum. O texto de Jackson revela apenas a compulsão à repetição, com o retorno, na forma de sobrenatural, daquilo que a protagonista gostaria que permanecesse escondido. Uma manifestação mutante, incontrolável, que leva à deterioração mental da personagem.

Por último, destacam-se os marcadores do fantástico na narrativa e seus subsequentes efeitos, que vão se adensando conforme a história se desenvolve e que também podem ser relacionados à conjugação familiar/infamiliar. Para que se entenda essa operação, é necessário recorrer a postulados que nela priorizem o leitor, afastando-se de concepções estruturalistas ou imanentistas. É o caso do teórico espanhol David Roas, para quem

> o fantástico se caracteriza por propor um conflito entre (a nossa ideia de) real e o impossível. E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico não é a hesitação ou a incerteza nas quais muitos teóricos (desde o ensaio de Todorov) seguem insistindo, mas sim a inexplicabilidade do fenômeno. E essa inexplicabilidade não se determina exclusivamente no âmbito intratextual, mas envolve o próprio leitor. (2011, p. 30-31)

De acordo com o autor do ensaio *Tras los límites de lo real - Una definición de lo fantástico*, o mundo construído nos relatos fantásticos é sempre um reflexo da realidade na qual habita o receptor. Como já foi afirmado, os recursos retóricos utilizados por Shriley Jackson -- sobretudo na construção de sua protagonista -- favorecem essa relação especular, tanto entre a casa e Eleanor, quanto entre Eleanor e o leitor, que passa inclusive a chamá-la de Nellie.

Roas também vincula o medo, e suas sensações correlatas, à expressão do fantástico: "[o medo] é uma condição necessária para a criação do fantástico, porque é

seu efeito fundamental, produto dessa transgressão de nossa ideia do real" (ROAS, 2011, p. 88). Conforme *A Assombração da Casa da Colina* encaminha-se para o desfecho, tais transgressões se adensam. Inicialmente figurando apenas como uma "sensação ruim", o "impossível" a que se refere Roas torna-se recorrente.

A narrativa tem início com uma casa pitoresca com retoques de estranheza, que abriga hóspedes bem dispostos e aventureiros. Eles exploram o local, fazem piadas, interagem, planejam um piquenique no bosque adjacente. Entretanto, o sobrenatural começa a se insinuar em pequenos eventos, que se tornam cada vez mais frequentes. Os fenômenos conduzem até a apoteose no final, em que a inversão se completa: tudo na casa torna-se desconhecido e incômodo para Nellie e para os leitores; e o que antes fora familiar é agora somente uma tênue lembrança.

No clímax da narrativa, essa inversão atinge ainda um novo patamar: aquele que se refere à própria Eleanor. Por meio de elipses e supressões, Jackson aos poucos vai afastando a protagonista não só dos demais personagens, mas também do próprio leitor. Assolada pela casa e pelos espectros do passado que agora se presentificam, ela se isola cada vez mais. Sua estrutura psíquica, antes transparente, torna-se opaca, insondável; seus pensamentos surgem distorcidos, descolados da realidade e difíceis de se compreender.

O movimento pendular entre familiar e infamiliar que perpassa a história torna-se enfim furioso. Resulta no trágico desfecho, quando, a contragosto, Eleanor é levada até seu carro pelo Dr. Montague, para que vá embora da casa. Já no veículo, ela toma a decisão que conclui a narrativa:

> Vou mesmo fazer isso, ela pensou, girando o volante para lançar o carro direto na curva da pista, vou mesmo fazer isso, vou fazer isso totalmente sozinha, agora, afinal; esta sou eu, vou mesmo, mesmo, mesmo fazer isso sozinha.
>
> No segundo interminável, estrondoso antes de o carro se atirar na árvore, ela pensou claramente: *Por que* estou fazendo isso? Por que estou fazendo isso? Por que eles não me impedem? (JACKSON, 2018, p. 234-235)

Referências

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer.* In: Edição Standard Brasileira das Obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, [1920] 1976, v. XIII.

FREUD, Sigmund. *O Infamiliar [Das Unheimliche] - edição comemorativa bilíngue*. São Paulo: Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. *Recordar, repetir e elaborar.* In: Edição Standard Brasileira das Obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, [1914] 1969, v. XII.

HOGLE, Jerrold. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction.* Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

JACKSON, Shirley. *A Assombração da Casa da Colina*. Rio de Janeiro: Suma, 2018.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto.* São Paulo: Novo Século, 2019.

WOOLF, Virginia. "Across the Border". In: *The Essays of Virginia Woolf – 1912-1918,* v. 2. Ed.: Andrew McNeillie. San Diego: Harvest Book, 1990. p. 217-220.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real - Una definición de lo fantástico.* Madri: Páginas de Espuma, 2011.

A LITERATURA GÓTICA E A OBRA *'SALEM* DE STEPHEN KING

Patricia Hradec[1]

RESUMO: A obra de Stephen King *'Salem* (1975) dá-nos uma ideia do que vem a ser a literatura gótica contemporânea. Em meio a mistérios e segredos do passado, uma cidade inteira se deparará com um vampiro sanguinário que espalhará terror e mortes. Júlio França (2017) aponta três elementos que se destacam na literatura gótica: o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e personagens monstruosas. Perceberemos, além desses três elementos, assuntos contemporâneos como violência, abuso de poder e assassinatos. Transitando entre o terror e o suspense, a literatura gótica é ressuscitada ou como David Punter (2000) explica reexaminada e é isso que queremos demonstrar com este artigo.
Palavras-chave: Literatura gótica; *'Salem's Lot*; *'Salem*; Stephen King; vampiros.

A figura do vampiro literário atravessou séculos, iniciou-se na obra *The Vampyre* (1819) de John Willliam Polidori mas obteve sua consolidação tempos depois através das obras *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu e *Dracula* (1897) de Bram Stoker, que nos trouxeram personagens sedutores, misteriosos, aristocráticos; por vezes, monstros cruéis que necessitavam do sangue das pessoas para sua subsistência.

Depois dessas obras, muitas outras apresentaram a figura vampiresca no decorrer dos séculos, ora como um vilão, ora como um herói. No século XX, destacamos dois autores que introduziram o vampiro na literatura popular. Um deles é Anne Rice que em 1976 inicia suas Crônicas Vampirescas com a obra intitulada *Entrevista com o vampiro* na qual apresenta-nos Louis, um vampiro consciente de sua situação que narra sua história através dos séculos. Até 2018, as Crônicas Vampirescas já perfazem 13 livros demonstrando como os vampiros evoluíram ao ponto de se unirem em uma grande irmandade.

Outro autor que retomou a figura do vampiro no século XX é Stephen King que em 1975 publica a obra *'Salem's Lot*, nosso objeto de estudo. A primeira tradução em português ganhou o título de *A hora do vampiro,* mas atualmente é traduzida como *'Salem*, diferentemente do original.

Quando analisamos o título é interessante pensar que '*Salem Lot* pode ser traduzido como Lote de 'Salem, e o próprio nome 'Salem é uma abreviação do nome Jerusalém. A princípio pensamos em se tratar de Jerusalém, a antiga cidade sagrada do Oriente, mas logo no capítulo 1, subcapítulo 4 descobrimos o motivo do nome.

[1] Mestra e doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e bolsista da CAPES. Contato: patriciahradec@gmail.com.

> A cidade ganhou seu nome peculiar devido a uma circunstância bastante prosaica. Um dos primeiros residentes da região fora um austero e desajeitado fazendeiro chamado Charles Belknap Tanner. Era criador de porcos, e uma de suas enormes porcas se chamava Jerusalém. Um dia, Jerusalém escapou do chiqueiro na hora de comer e fugiu para a floresta próxima, onde se tornou brava e selvagem. Durante anos a fio, Tanner alertara as crianças para sair de sua propriedade inclinando-se sobre o portão e sussurrando em tom terrível e agourento: 'Fiquem longe do lote da Jerusalém se não quiserem perder as tripas'. O aviso pegou, e o nome também. O fato não prova nada, a não ser que nos Estados Unidos até uma porca pode aspirar à imortalidade. (KING, 2013, p. 40)

A própria cidade é fundada em um lote de um animal selvagem e violento, tirando toda a aura de charme que o nome poderia ter. Desta maneira a narrativa explica que a fundação da cidade é dada em uma circunstância sem poesia e destituída de nobreza. Mas o clima de terror continua na medida em que essa obra se insere na literatura gótica contemporânea como veremos a seguir.

A obra de King (1975) além de produzir medo e angústia, também é repleta de saberes populares vampíricos. É explicado que o vampiro precisa ser convidado a entrar em uma casa, caso contrário não poderá perpetrar ataques aos moradores: "[...] Segundo a literatura gótica, vampiros não podem ir entrando na casa de alguém para sugar seu sangue. Precisam ser convidados. Mike Ryerson convidou Danny Glick para entrar ontem à noite. *E eu convidei Mike!"* (KING, 2013, p. 227 – grifo do autor).

Há ainda a questão da estaca que ao atingir o vampiro transforma-o em pó, além da água benta que o espanta. (KING, 2013, p. 442 e 443).

É também repleta de intertextualidade, dentre as muitas encontradas na narrativa podemos citar duas que são bem propícias. Quando uma das personagens Matt Burke, um professor de inglês e literatura, está refletindo sobre os acontecimentos, ele relembra Coleridge e Stoker, dois autores importantes para o desenvolvimento dos vampiros literários e consequentemente para a literatura gótica.

> Aquelas marcas não eram arranhões. Eram furos. Todos sabiam que tais coisas não existiam. O poema 'Cristabel' [sic] de Coleridge e o romance de Bram Stoker eram apenas frutos de imaginações refinadas. Claro que existiam monstros, mas eram os controladores de bombas termonucleares, os sequestrados, os assassinos em massa, os molestadores de crianças. Mas aquilo era absurdo. [...] (KING, 2013, p.192)

O poema Christabel escrito pelo inglês Samuel Taylor Coleridge e publicado em 1816 introduziu o vampiro na literatura inglesa (SILVA, 2006, p. 203). Já Bram Stoker imortalizou-o ao publicar *Drácula* em 1897. Obviamente a personagem de King (1975) por ser um professor de literatura conhecia esses autores. Há ainda outros importantes

para a literatura gótica que aparecem no decorrer da narrativa como William Wordsworth (KING, 2013, p. 231) e Edgar Alan Poe (KING, 2013, p. 402).

Mas o clima gótico que envolve toda a obra segue um padrão e conforme Júlio França (2017) destaca em seu artigo "'A melancolia dos invernos nos ardores do verão': a literatura brasileira e a tradição gótica" três elementos, dentre os muitos da literatura gótica, compõe o clima: o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado no presente e a personagem monstruosa. Desenvolveremos cada um deles para exemplificar como a obra *'Salem* (1975) se encaixa diretamente nessa tradição.

Em primeiro lugar destacaremos o *locus horribilis*, ou seja, o ambiente onde a obra é retratada, geralmente referindo-se à "[...] espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem [...]" (FRANÇA, 2017, p. 475). Esse ambiente é importante porque é ele que produzirá o "[...] medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens [...] experimentam ante o espaço físico e social em que habitam." (FRANÇA, 2017, p. 475).

Na obra observaremos que há alguns elementos que remontam esse lugar de opressão e medo. A própria cidade é o local de terror e desolação porque no início da narrativa a decadência e a solidão da cidade é retratada através da saída dos moradores. Ela fica conhecida como "[...] Cidade-Fantasma no Maine [...]" (KING, 2013, p. 15) expondo a fragilidade do lugar.

> [...] Jerusalem's Lot é uma cidadezinha ao leste de Cumberland e a 30 quilômetros ao norte de Portland. Não é a primeira cidade da história americana a sumir do mapa, e provavelmente não será a última, mas é uma das mais estranhas [...] (KING, 2013, p. 15 – 19).

No decorrer da narrativa os segredos de alguns moradores serão expostos: problemas com traições, com violência doméstica, com falsidade e com corrupção, dentre outros (KING, 2013, p. 237 e 238). Como exemplos, podemos citar uma mãe abusiva que bate em seu bebê na aparente tranquilidade do lar e um padre alcoólatra também aparentando ser uma pessoa correta acima de qualquer suspeita.

O clima de medo e terror continua, uma vez que a cidade ficará desolada e os moradores que não morreram no ataque vampírico deixarão a cidade sem trazer à tona o que realmente aconteceu (KING, 2013, P. 453 – 455). A cidade culmina deserta e desolada. "Ninguém decretou a morte de Jerusalem's Lot na manhã de outubro.

Ninguém sabia que a cidade estava morta. [...] ela ainda parecia viver." (KING, 2013, p. 337).

Mas em meio aos corpos esparramados pelas casas e ruas, ao término do massacre vampírico, um dos dois personagens que tinham consciência do que acontecera na cidade, decretou-a como morta. "A cidade estava morta. A certeza lhe veio, súbita e implacável. [...] Ainda chorava quando passou pela placa que dizia: 'Você está deixando Jerusalem's Lot, uma cidade pequena e de paz. Volte sempre!'." (KING, 2013, p. 449).

A cidade já tinha um histórico de violência e desolação, talvez daí a escolha do vampiro para fazê-la como sua nova morada. Há ainda outro ambiente de terror: a Mansão Marsten. Situada na colina mais alta e com visão para todas as ruas, é um local altivo e preponderante, "[...] realmente ela *domina* a cidade. [...] altura deve ser perfeita lá, já que o monte fica bem acima do cruzamento da avenida Jointner e da rua Brock. Deve proporcionar uma visão de 360 graus da cidade." (KING, 2013, p. 358 – grifo do autor).

Além de estar em um local privilegiado da cidade, fora moradia do casal Marsten: Hubert e sua esposa Birdie. Hubert fora presidente de uma grande companhia de transportes da Nova Inglaterra nos anos 1920, mas diziam que conseguiu enriquecer porque contrabandeava uísque canadense nas madrugadas afora (KING, 2013, p. 49).

O casal mudou-se para a casa em 1928, mas vivam como ermitãos, sem contato com o mundo exterior ou com qualquer convívio social. No verão de 1939, o carteiro percebeu o acúmulo de jornais na caixa de correio e resolveu investigar. Sentiu um cheiro desagradável e conseguiu entrar na casa. Encontrou a mulher morta, com um tiro na cabeça, caída na cozinha. A casa tinha diversas armadilhas para intrusos, e após avisar as autoridades policiais, encontraram Hubert enforcado no quarto do casal no andar superior (KING, 2013, p. 48 – 50).

A casa por si só já causava tormento aos moradores da cidade por conta dos acontecimentos violentos nela registrados, todavia constituía um elemento personificado na cidade, era como se a casa tivesse vida própria e obviamente é essa a escolhida pelo vampiro para ser sua moradia.

> [...] Era uma casa enorme e angulosa e, com venezianas fechadas, assumia uma configuração enorme e incômoda na mente – era como um monólito em forma de sarcófago, uma evocação do mal. Além disso, fora palco de suicídio e assassinato – era um terreno maldito. [...] (KING, 2013, p. 358 e 359).

Assim como a casa havia introjetado o próprio mal em si, com o extermínio do vampiro ela passa a ser um local comum. "A casa erguia sem propósito. Agora que o último mal que abrigava se extinguira, ela voltou a ser apenas uma casa comum." (KING, 2013, p. 369).

O segundo elemento gótico é a questão do passado que retorna como um fantasma, "[...] Os eventos do passado [...] tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente. [...]" (FRANÇA, 2017, p. 474 e 475).

Nesse quesito podemos entender a relação da personagem Ben Mears com o espaço da obra: a cidade e a casa Marsten. Mears é um escritor que retorna à cidade em busca de inspiração para sua nova obra.

> - E você voltou para escrever um livro – admirou-se ela. [...]
> - Isso mesmo – disse Ben. [...]
> - Passou a infância nesta cidade? – perguntou.
> - Passei.
> Ele assentiu com um gesto de cabeça.
> - Então, você entende. Fui criança em 'Salem e fiquei obcecado pela cidade. [...] (KING, 2013, p. 35 e 36).

O passado fantasmagórico de Mears é explicado quando ao retornar para a cidade confidencia que teve um problema na casa Marsten. Ele relata que quando criança queria entrar para um clube de meninos, mas para isso precisaria passar por uma iniciação: roubar um objeto da casa.

Ben Mears, mesmo com medo, entrou na casa e foi direto para o quarto em que Hubert (Hubie) fora encontrado morto anos antes, e quando entrou viu o homem enforcado.

> Hubie estava pendurado lá, e seu rosto não estava preto. Estava verde. Os olhos estavam inchados e fechados. Suas mãos estavam lívidas... medonhas, e então ele abriu os olhos.
> - Dei um grito que deve ter sido ouvido a quilômetros de distância. E saí correndo, [...] Os meninos me esperavam a uns quinhentos metros da casa. Foi quando notei que ainda estava com a cúpula de neve na mão. E ainda a tenho.
> - Você acha mesmo que viu Hubert Marsten, não é, Ben? [...]
> Ele demorou um momento para responder.
> – Não sei – disse ele, com dificuldade e relutância, como se tivesse preferido dizer *não* e encerrar o assunto. [...]
> - Só sei que dormi com a luz acessa durante semanas depois disso, e sonhei que abria aquela porta em vários momentos ao longo da vida. Principalmente quando estou sob tensão. (KING, 2013, p. 53 – grifo do autor).

O enforcamento havia acontecido 12 anos antes de Mears entrar no quarto e quando ele retorna à cidade já havia passado 25 anos do ocorrido, mas mesmo assim a lembrança do episódio ainda o incomodava: "[...] *Você tinha só sete anos. Vinte e cinco anos já passaram debaixo da ponte. Os lugares mudam. Como as pessoas.* [...] O tempo passara. *Pare com isso, merda*. Mas era difícil parar. [...]" (KING, 2013, p. 25 – grifo do autor).

Mesmo depois de tantos anos, Mears ainda tem o objeto roubado da casa, afirmando e reafirmando o episódio vivido, misturando assim o real com o não real: a cúpula de neve e a visão do enforcado. "[...] the Gothic itself is a narrative of trauma. Its protagonists usually experience some horrifying event that profoundly affects them, destroying (at least temporarily) the norms that structure their lives and identities. […]"[2] (BRUHM, 2002, p. 268).

O passado é doloroso demais para ser lembrado e precisa ser deixado para trás, ser reprimido; mas Mears não consegue, pelo contrário ele precisa reencontrar esse passado. "[...] Os eventos do passado [...] tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, muitas vezes em figurações fantasmagóricas, para afetar as ações do presente. [...]" (FRANÇA, 2016, p. 2493).

Ao retornar à cidade Mears sente-se melancólico e incomodado com o passado e com a presença da casa, porém tenta buscar provas para si mesmo que o que havia visto era apenas uma alucinação e que por conta de todos os acontecimentos do passado a casa já deveria ter sido destruída.

> Bem caminhou pela avenida Jointner, parando na esquina da rua Brock para olhar casualmente para a Casa Marsten. Lembrou-se que o grande incêndio florestal de 1951 chegara quase até seu pátio antes que o vento mudasse. Talvez devesse ter queimado, pensou ele. Talvez tivesse sido melhor. (KING, 2013, p. 38).

A casa Marsten tornou-se a moradia do vampiro e Ben entrará nela com o intuito de matá-lo para pôr fim aos sofrimentos dos moradores da cidade, mas a lembrança da visão que teve de Hubert o assombrará.

> Ben atravessou o corredor e parou diante da porta do quarto [...] foi tomado por uma onda de medo como nunca sentira antes.

[2] O gótico em si é uma narrativa do trauma. Os protagonistas geralmente experimentam algum acontecimento horripilante que os afeta profundamente, destruindo (pelo menos temporariamente) as normas que estruturam suas vidas e identidades." (BRUHM, 2002, p. 268 – tradução minha).

> *Quando abrir a porta, ele estará pendurado na viga,* [...] *e ele o verá, e ficará satisfeito por ter vindo.*
> A lembrança emergiu com força num paralelo sensorial, paralisando-o por um instante. (KING, 2013, p. 201 – grifo do autor)

Embora Ben consiga exterminar o vampiro, é tomado de um medo sem precedentes quando seu passado retorna para assombrá-lo, caracterizando assim o segundo elemento gótico importante para a narrativa.

O terceiro e último ponto citado por França (2017) são as personagens monstruosas e nesse sentido a obra *'Salem* (1975) é repleta.

Conforme vimos, Hubert Marsten além de matar a própria esposa se suicidou, o que para o mundo cristão é considerado um sacrilégio. Lembrando que os suicidas não podiam ser enterrados em solo sagrado dos cemitérios e ainda poderiam transformar-se em vampiros.

> The taking of one's own life puts one at risk for becoming a VAMPIRE. Suicide is considered a sin, an affront to God, for in it a person assumes godlike powers of deciding on life or death. Traditionally, suicides cannot be buried in hallowed ground. In Romanian lore, the CORPSES of suicides should be dug up immediately and put into running WATER to prevent them from becoming vampires.[3] (GUILEY, 2005, p. 271 – grifo do autor)

O fato de Hubert ser um suicida já cria um clima de mistério e tensão além da violência praticada contra a esposa, entretanto no decorrer da narrativa outras personagens também provocam indignação por sua monstruosidade.

Padre Donald Callahan, por exemplo, que aos 53 anos de idade oscilava entre uma ressaca e uma bebedeira dominical enquanto escrevia um livro sobre a Igreja Católica. Embora ouvia as confissões de vários moradores da cidade, ele mesmo tinha uma vida dupla: "Abençoai-me, Pai, porque pequei. [...] Sou um padre bêbado e imprestável, Pai. [...]" (KING, 2013, p. 175 – 176).

Seu fim não é outro senão ser transformado em vampiro: "- Venha, falso padre. [...] Tome a *minha* comunhão. [...] E Callahan sentiu a boca pressionar a pele fétida e fria [...] o sangue manchando suas faces, seu queixo, sua testa como uma pintura de guerra. E, por fim, ele bebeu." (KING, 2013, p. 384). O padre acaba fugindo, o que

[3] Tirar a própria vida pode fazer com que este torne-se um vampiro. O suicídio é considerado um pecado, uma afronta a Deus, pois nele uma pessoa assume poderes divinos de decidir sobre a vida ou a morte. Tradicionalmente, os suicidas não podem ser enterrados em solo sagrado. No folclore romeno, os corpos dos suicidas deveriam ser desenterrados imediatamente e colocados em água corrente para evitar que eles se tornassem vampiros. (GUILEY, 2005, p. 271 – tradução minha)

indica falta de fé e de coragem para enfrentar o vampiro. Ele vai para Nova Iorque, talvez por pensar que em uma cidade grande sua condição vampírica não seria realçada (KING, 2013, p. 395 – 397).

Há, além do próprio vampiro que invade a cidade, outras personagens monstruosas como Sandy McDougall que engravidara do namorado e como saída de emergência acabou casando-se e tendo um filho para cuidar.

> O bebê, ouvindo-a, chorou mais alto. [...]
> Ele chorava a plenos pulmões.
> – *Cale a boca!* – ela gritou de repente, e atirou a mamadeira de plástico no menino, atingindo-o na testa. [...] Um círculo vermelho brotou logo abaixo da linha dos cabelos, e ela sentiu na garganta um horrível misto de satisfação, piedade e ódio. Arrancou-o do berço como se fosse um pedaço de trapo.
> – *Cale a boca! Cale a boca! Cale a boca!* – Deu-lhe dois murros antes de conseguir se controlar e os gritos de dor de Randy se tornarem altos demais. [...] (KING, 2013, p. 62 – 63 – grifo do autor).

O que nos deixa perplexos é ver um bebê de aproximadamente 10 meses ser, ao longo da narrativa, constantemente espancado pela pessoa que supostamente deveria acalentar e cuidar. O pai vê as marcas da violência, mas a mãe tem sempre uma boa desculpa e não levanta suspeitas porque perto das pessoas é sempre amorosa.

O alívio do bebê chega quando ele é transformado em vampiro: "[...] As contusões haviam desaparecido. Sumiram da noite para o dia, e o rostinho estava incólume e perfeito. Estava corado. [...]" (KING, 2013, p. 239). Neste caso a personagem monstruosa não é uma criatura das trevas, um sanguinário vampiro, mas sim a própria mãe.

'Salem é uma das poucas obras que apresentam crianças como vampiros. Num determinado momento da narrativa, uma criança vampira vai em busca de alimento. "E, no pesado silêncio da casa, sentado impotente na cama, o rosto entre as mãos, ele ouviu o riso alto e maligno de uma criança... .... e o som da sucção." (KING, 2013, p. 193).

Além do bebê e da criança, aparece ainda uma gangue de crianças vampiras lideradas por Danny Glick, um menino vampirizado pelo próprio senhor das trevas.

A gangue das crianças entra em um ônibus escolar e o motorista pensando que era apenas alguns garotos fazendo bagunça dentro do ônibus, é acordado durante a madrugada com a buzina insistente na garagem.

Ele vai para até lá e descobre que os garotos eram liderados por Danny, o garoto morto. Mesmo com todos as súplicas feitas, pedindo para que sua vida fosse poupada,

os garotos acabam matando o motorista Charlie Rhodes. "- Não... – sussurrou. Eles se aproximaram, arreganhando os dentes. – Por favor, não... E se abateram sobre ele." (KING, 2013, p. 399). A cena é forte e nítida dentro da narrativa quando as aproximadamente 8 crianças vampiras se apoderam do ônibus escolar.

O vampiro de King (1975) se insere na tradição popular porque ele tem um assistente que intermediará seu contato com os humanos como acontece em várias outras obras vampíricas. Richard Throckett Straker é esse assistente que organizará toda a transação para a moradia na Casa Marsten. Já Kurt Barlow, o vampiro, se apresentará como sócio de Straker em uma loja de móveis e antiguidades, e segundo Straker os dois já haviam trabalhado juntos em Londres e em Hamburgo.

É interessante notar que o comércio que abrem é uma loja de móveis e antiguidades demonstrando assim um certo conhecimento através dos séculos. Outro fator importante é que já trabalharam em outros lugares, indicando uma história percorrida pelas personagens e um certo conhecimento de grandes cidades, o que ajuda a ocultar os crimes cometidos pelo vampiro.

O nome do assistente Straker também é curioso na medida em que é sonoramente parecido com Stoker, sugerindo assim uma certa lembrança com o nome do escritor.

O vampiro dessa obra é uma cópia de Drácula porque suas descrições são muito semelhantes às do ícone do romance homônimo de Bram Stoker, "[...] viu que ele tinha maçãs do rosto altas e eslavas, testa branca e ossuda, cabelos pretos penteados para trás. [...]" (KING, 2013, p. 260). Essa primeira descrição do vampiro não é muito detalhada, e o que nos chama a atenção é o fato dos cabelos pretos penteados para trás.

Já a segunda descrição também é vaga e continua expondo seu penteado. "[...] um rapaz de cabelos pretos penteados para trás num estilo fora de moda. [...]" (KING, 2013, p. 341). Essas descrições nos fazem lembrar da personagem cinematográfica de Bela Lugosi que incorporou o próprio Drácula em suas *performances* nas décadas de 1930, trazendo o estrangeiro como caracterização do medo.

> [...] Seu rosto era belo, autoritário, arrogante e forte. Seu nariz era aquilino, os cabelos penteados para trás, a boca cheia, fascinante, ocultava dentes brancos e estranhamente excitantes que apareciam quando ele sorria. E os olhos... eram vermelhos e hipnóticos. Quando ele olhava para a gente com aqueles olhos, a gente não conseguia olhar para outro lado... nem queria. (KING, 2013, p. 385).

As descrições do vampiro Barlow continuam sendo similares às de Drácula principalmente no que diz respeito ao tipo de nariz, boca e cabelos, além do domínio e fascínio que exerce sobre os humanos.

Barlow é descrito como tendo a pele muito branca e fria, além de um denso bigode e lábios sensuais bem vermelhos (KING, 2013, p. 401). Já Drácula é descrito da seguinte maneira:

> Seu rosto era enérgico, muito enérgico e másculo, o nariz fino era aquilino e as narinas eram peculiarmente arqueadas [...] suas sobrancelhas eram muito espessas e quase se uniam sobre o nariz [...] o pouco que via de sua boca, pois um grosso bigode a escondia indicava-me que era séria e de aparência bastante cruel, apresentando dentes brancos particularmente afiados; estes se projetavam sobre os lábios, cuja extraordinária vermelhidão denotava surpreendente vitalidade para um homem já idoso. [...] (STOKER, 2012, p. 241)

Embora o vampiro de King (1975) seja descrito como alguém envolvente e por vezes sanguinário, a figura do vampiro acaba ficando oculta por conta dos outros acontecimentos da narrativa como os segredos da cidade, o passado retornando como uma assombração e outras personagens mais cruéis do que o próprio vampiro.

Júlio França (2017) nos adverte que esses três elementos: o ambiente, o retorno do passado e as personagens monstruosas se estudadas em separado não caracterizam o gótico.

> [...] No entanto, quando aparecem em conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com objetivo expresso de produzir, como efeito estético, o medo ou suas variantes, esses três elementos podem ser descritos como as principais convenções da narrativa gótica. (FRANÇA, 2017, p. 475)

E nesse sentido, o gótico contemporâneo é ímpar, pois conforme Steven Bruhm (2002) destaca em seu artigo "The contemporary Gothic: why we need it"[4] a vida doméstica deve ser supostamente governada pela lógica cronológica, os mais velhos são os mais espertos e os mais experientes. Porém, as experiências da infância voltam e se confundem na vida adulta. "[…] It can only offer a future that is already suspended between present and past. […] Gothic […] devastates any sense of linear progression that we might use to put together our 'personal history'."[5] (BRUHM, 2002, p. 268).

[4] O gótico contemporâneo: por que precisamos dele. (tradução minha)
[5] "[...] Só pode oferecer um futuro que já está suspenso entre presente e passado. [...] O gótico [...] devasta qualquer senso de progressão linear que possamos usar para unir nossa 'história pessoal' ." (BRUHM, 2002, p. 268 – tradução minha).

Ainda falando sobre o gótico contemporâneo entendemos que há um senso de perda e é exatamente isso que vemos na obra 'Salem.

> [...] contemporary Gothic characters often utterly confuse their childhood experiences with their adult lives. […] sense of loss that accompanies them (loss of parent, loss of security, loss of ego or stable sense of self), they set up echoes of childhood in the subject's later life.[…][6] (BRUHM, 2002, p. 267).

Essa perda parental, por exemplo, é evidenciada pela mãe que espanca seu bebê, deixando-o completamente indefeso. Já no que diz respeito à perda da segurança podemos pensar na gangue das crianças vampiras que atacam o motorista do ônibus escolar deixando-o completamente sem chance de defesa. Sobre a perda do ego ou do senso estável podemos pensar no padre que com sua vida dupla prefere fugir ao invés de enfrentar o vampiro.

Sendo assim, a obra '*Salem* contempla os preceitos góticos contemporâneos porque é ambientada em uma cidade sinistra onde há a personificação do mal em uma casa, ainda temos um herói atormentado pelo passado e personagens monstruosas tanto humanas quanto mortas-vivas sanguinárias.

> The appealing violence and inexplicable supernatural disturbances in King's fiction are constantly offset by a certain indomitability on the part of a few of the human characters: indeed, the occult phenomena often seem to be only a device for depicting, time and time again, a human battle, between the forces of individualism and courage (good) and the forces of science and the military (bad). In this sense one can see King's work as an extension of a general ideological project to do with the 'American way of life'; in another, the question of why it is necessary to resort to the extremes of literary horror in order to pursue this theme remains a significantly challenging one.[7] (PUNTER e BYRON, 2004, p. 134)

Nesse sentido entendemos que os dois sobreviventes, Ben Mears e o garoto Mark Petrie, eram os únicos que tinham consciência do que acontecera: a devastação da cidade, a morte do vampiro e a fuga em massa.

---

[6] [...] personagens góticos contemporâneos muitas vezes confundem completamente suas experiências de infância com suas vidas adultas. […] Sensação de perda que os acompanha (perda do pai, perda de segurança, perda do ego ou senso estável de si), eles estabelecem ecos da infância na vida posterior do sujeito. […] (BRUHM, 2002, p. 267 – tradução minha).

[7] A atraente violência e os inexplicáveis distúrbios sobrenaturais na ficção de King são constantemente neutralizados por uma certa invencibilidade da parte de algumas das personagens humanas: de fato, os fenômenos ocultos muitas vezes parecem ser apenas um dispositivo para descrever, de tempos em tempos, uma batalha humana entre as forças do individualismo e coragem (bom) e as forças da ciência e do militar (ruim). Nesse sentido, pode-se ver o trabalho de King como uma extensão de um projeto ideológico geral relacionado ao 'modo de vida americano'; por outro lado, a questão do por que é necessário recorrer aos extremos do horror literário para perseguir esse tema continua sendo um desafio significativo (PUNTER e BYRON, 2004, p. 134 – tradução minha).

.

Esses e outros personagens lutam não apenas contra o vampiro, mas também contra forças antagônicas individuais e internas. A obra de King (1975) também chama atenção na medida em que não é só o vampiro que instaura o terror, há dramas urbanos modernos: mãe abusiva, padre com vida dupla, escritor atormentado pelo passado, entre outros.

Dessa forma é uma obra que vai além da história de terror sobre um vampiro sanguinário, é antes de mais nada a história de uma cidade, com seus lugares sombrios e seus moradores problemáticos, que fazem de *'Salem* uma ótima leitura reflexiva dos problemas modernos do cotidiano sem deixar de lado o terror gótico.

Referências

BRUHM, Steven. "The contemporary Gothic: why we need it". In: HOGLE, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

FRANÇA, Júlio. "O gótico e a presença fantasmagórica do passado". In: XV ABRALIC EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS, 2016, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UERJ, 2016. p. 2492-2502.

_____. "'A melancolia dos invernos nos ardores do verão': a literatura brasileira e a tradição gótica". In: PINHO, Davi et al (org.). *Conversas sobre literatura em tempos de crise.* Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2017.

GUILEY, Rosemary Ellen. *The encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters.* New York: Facts on File Inc., 2005.

KING, Stephen. *'Salem*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. 2ª. ed, 6ª reimpressão. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

PUNTER, David e BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

SILVA, Alexander Meireles da. *Literatura Inglesa para Brasileiros.* 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

STOKER, Bram. *Drácula: o vampiro da noite.* Tradução de Maria L. Lago Bittencourt. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

O LUGAR DO OUTRO NO DESENVOLVIMENTO DAS PERSONAGENS EM ROMANCES DE FORMAÇÃO SOB A PERSPECTIVA BAKHTINIANA

Anne Morais (UVA)[1]

Resumo: O romance de formação ou *Bildungsroman* é considerado uma modalidade narrativa cujo enredo dá destaque aos anos de formação da personagem. Tal modalidade, desde o surgimento do termo em 1810, vem se ressignificando. Mikhail Bakthin (2011), em *Estética da Criação Verbal*, elaborou um rico estudo sobre a personagem e sobre o lugar do outro em sua construção. No processo de formação, é comum que a personagem conheça novos lugares e vivencie ricos diálogos com personagens de diferentes valores. O papel do outro é, desse modo, essencial para os estudos sobre a formação da personagem. Este artigo tem, portanto, o objetivo de abordar a teoria do outro bakhtiniana e sua contribuição para os estudos sobre o lugar do outro no efeito de devir em narrativas de formação.

Palavras-chave: Bakhtin e a Teoria do outro; Alteridade; Romance de formação; A personagem em formação.

Mikhail Bakhtin (2011), em sua obra *Estética da Criação Verbal* (esse livro comporta em geral os primeiros e últimos textos escritos por Bakhtin), publicado em 1979, no capítulo II, intitulado *A forma espacial da personagem*, trata sobre os seguintes temas: o excedente da visão estética; a imagem externa; o vivenciamento das fronteiras externas do homem; a imagem externa da ação; o corpo como valor: o corpo interior; o corpo exterior; e o todo espacial da personagem e do seu mundo, teoria do horizonte e do ambiente.

Nesse capítulo, Bakhtin desenvolve o que chamamos de Teoria do Outro. Para tratar da criação estética da personagem, sua imagem externa e seu corpo exterior e interior, ele destaca a importância do outro nessa construção. Ele faz isso inicialmente afirmando que "o homem pode ser considerado uma equação do eu e do outro". Para explicar esse pensamento, o estudioso russo complementa:

> Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo posso estar em relação a mim, **sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver**: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar - a cabeça, o rosto, sua expressão - o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e de relações que, em função dessa ou daquela relação de

[1] Doutora em Estudos Literários (UFF), Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (UERJ). Contato: annemorais17@hotmail.com.

> reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e não a ele. (BAKHTIN, 2011, p.21, grifo nosso)

Segundo Bakhtin, a imagem que o ser tem de si não é integral. Vale ressaltar que outros teóricos também pensam assim, como Antonio Candido (1998) na obra *A personagem de ficção*. Isso significa que o homem possui uma visão fragmentária de si, uma vez que vivencia o mundo a partir da fronteira de si com o mundo. Dentro dessa fronteira, há sempre coisas que o outro verá do eu que ele próprio não tem acesso. O exemplo citado por Bakhtin remete a visão parcial que o homem tem de seu próprio corpo. Não conseguimos enxergar nosso corpo de forma total, nossas costas, nossa face, por exemplo, pois há limites que nossa posição espacial no mundo nos impõe. Assim como ocorre com uma carícia, o carinho do outro atinge sensações em nós diferentes daquelas produzidas por nós mesmos; ou com a própria morte. O contato do homem com a morte, por mais que ele saiba que um dia irá morrer, é sentida pela morte do outro, pela não presença desse outro. A noção de que o ser sabe tudo de si, pois seu interior é acessível somente a ele, é desconstruída aqui pelo pensamento bakhtiniano.

Existe, segundo ele, um conhecimento construído a partir de uma significação geral externa a ambos que seria a própria linguagem: "porém, esse mundo único do conhecimento não pode ser percebido como o único todo concreto", pois a percepção efetiva desse todo concreto depende do lugar definido do contemplador, da posição de onde ele contempla, o lugar que ele ocupa na existência. Isso mostra que a significação dada pelo homem a dada situação será diferente dependendo da percepção efetiva desse ser, mesmo que ambos estejam olhando para a mesma situação.

Pensar que o exterior afeta o interior que, uma vez afetado, reage e revela-se no exterior é perceber que o acesso que temos ao outro se concretiza no exterior de ambos, do eu e do outro. Se um ser implica com o outro, uma vez afetado, o outro retribuirá com uma ação perceptível de forma exteriorizada a ele e ao outro, um olhar, uma palavra; essa reação perceptível será percebida pelo outro a partir de sua fronteira consigo e do seu olhar daquilo que está fora dele: o outro.

O pensamento situa o ser fora de si vivendo com aqueles seres e objetos que estão no mundo junto com ele, mas a visão efetiva do ser não o insere nesse prisma, uma vez que não nos vemos como personagens atuando ao lado desses outros seres no mundo. Não acompanhamos nossa existência como acompanhamos a vida de uma personagem

em um romance ou em um filme. Vivemos atos e respondemos a eles. O homem se encontra em uma espécie de fronteira do mundo que vê. Ele de um lado e o mundo que ele vê de outro. Quando o sujeito sonha consigo mesmo, o mundo que está centrado nele surge em sua frente e ele entra nesse mundo como personagem central que atua, mas sem fazer ideia de sua imagem externa: "eu não vejo a mim mesmo, eu me vivencio de dentro" (BAKHTIN, 2011, p.26).

Da mesma forma que acontece com o sonho, acontece com o mundo da percepção real, nós vivenciamos por dentro e não no mesmo plano das outras personagens. Agora, quando narro meu sonho para o outro, preciso colocar-me como personagem que vive no mesmo plano das outras personagens, levando em conta que todas as personagens serão percebidas nesse plano criado pelo ouvinte. Para Bakhtin, é isso que separa o mundo da criação artística do mundo do sonho e da realidade da vida. Todas as personagens estão igualmente expressas em um mesmo plano, "ao passo que, na vida, a personagem central - o eu - não está externamente expressa e dispensa imagem" (BAKHTIN, 2011, p.27). A primeira coisa que o artista faz é "revestir de carne externa essa personagem central da vida e do sonho centrado na vida" (BAKHTIN, 2011, p.27).

Dessa observação, Bakhtin chega ao conceito de contemplador estético, aquele que observa, que percebe e torna essa percepção conhecimento. Para pensarmos nesse contemplador, não podemos ignorar o seu local no espaço, o ponto de onde contempla. Essa contemplação de ponto espacial diferente do contemplado permite que aquele que contempla possa completar o outro, "justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se" (BAKHTIN, 2011, p.23). Para o ato de contemplação, o contemplador deve:

> entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente de visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento. (BAKHTIN, 2011, p.23)

São dois os movimentos pensados por Bakhtin para esse ato de contemplação: o primeiro de se colocar no lugar do outro, a partir da maneira como esse outro vê e sente o mundo. Exemplo disso seria a cena de uma briga, um xingamento pode ter determinado peso para a personagem e outro para o leitor que a contempla. Ao colocar-se no lugar

dela, é necessário pensar como ela. O segundo movimento seria o leitor voltar para o seu lugar de outro fora da personagem e completá-la a partir de seus valores e vontades.

Nesse sentido, Bakhtin é categórico ao afirmar que "o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria" (BAKHTIN, 1992, p.33).

As outras personagens em relação ao protagonista, por exemplo, dão lhe acabamento, reúnem-no e o unificam, colocam-se nesse processo de acabamento da personagem principal. Além disso, a própria personagem principal na relação com esse outro (outras personagens da obra) afeta e é afetada, sente, muda, escolhe, sofre.

O romance de formação, em síntese, surge como conceito no século XIX, tem como paradigma a obra de Goethe (1795-1796) *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister*, jovem que buscava passar por processo de autoaperfeiçoamento, expandir sua existência por meio de uma educação humanista e universal. Segundo Massaud Moisés (1971, p.63), em seu *Dicionário de Termos Literários*, é uma "modalidade de romance tipicamente alemã, [que] gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo à maturidade".

No século XVIII na Alemanha, havia um esforço nacional para a construção de uma literatura tipicamente alemã. Desse esforço, surge o termo *Bildungsroman* (*Bildung* - formação; *Roman* - romance), cunhado pelo filólogo Karl Morgenstern em 1810, capaz de expressar o espírito nacional em seu mais alto grau. Conforme a estudiosa brasileira Patricia Maas (2000, p.46), o surgimento do termo *Bildungsroman* sintetizou, “o desejo do burguês culto e esclarecido pela ampliação dos limites de suas possibilidades de atuação, pelo auto-aperfeiçoamento, pela formação universal”. Naquele momento na Alemanha, existia um conflito entre nobres e burgueses. Politicamente a burguesia se autoafirmava, mas culturalmente e artisticamente não. Faltava-lhe isso.

O romance *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister* apresenta traços que se relacionam com o que por muito tempo foi considerado marco do romance de formação: desejo e busca do herói pela formação, dando-se, no caso de Meister, na saída da casa dos pais, no encontro com tutores capazes de orientá-lo, nas suas experiências junto a uma trupe de teatro, tendo as mais diversas conversas, relações amorosas, leituras, apresentações como ator, experiência como diretor, discussões literárias (aprendendo e

mudando com elas). Todos esses movimentos da personagem no romance foram determinantes para o desenvolvimento do protagonista. Essa palavra *desenvolvimento* relaciona-se ao termo amadurecimento utilizada por Massaud. Isso significa que o romance de formação torna evidente no mundo narrado as mudanças vivenciadas pela personagem (a partir de suas falas, expressões, pensamentos, ações, escolhas, percepção do outro e do mundo) ao longo de um período de tempo marcado num espaço também determinado (no período de duração de uma guerra, de uma viagem etc.) ou em períodos da sua vida (fases da vida desde a infância até se tornar adulto, como ocorre com Candido, protagonista da obra *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* de Leonardo Sciascia (1977).

Importante aqui é destacar que o romance de formação se centra nesse processo de amadurecimento da personagem, o enredo está diretamente ligado a isso, e os conflitos serão aqueles comuns do ser: amorosos, profissionais, políticos, filosóficos, existenciais entre outros. Por isso é lento, possui muitos diálogos, acompanha o protagonista desde a infância. O romance de formação deixa evidente que o movimento do homem está atrelado não apenas a ele em si, mas àquilo que o atravessa, sejam outras pessoas, coisas, instituições.

Moretti (1999), na obra *O romance de formação*, trata da importância desse outro para a formação da personagem, sua aprendizagem. E isso se dá exatamente porque o homem está no mundo com esses outros seres, e seu pensamento não advém dele, mas do mundo, das relações. E esse espaço de alteridade é onde ele pode vivenciar sua formação, entendida como processo de autoconhecimento. É como se olhássemos para o homem e reconhecêssemos que ele é em consonância com o outro, com o todo, não é autossuficiente como se acredita, fixo, único, inteiro.

Isso se dá exatamente pelo que afirma Bakhtin: no outro, a personagem em formação consegue observar o mundo exterior de forma acabada. Além disso, o discurso de *outrem* é de suma importância para a construção da visão de mundo da personagem, uma vez que, em diálogo com o outro, o sujeito passa a ligar aquilo que ouve aos discursos já constituídos em si e às suas experiências concretas, o que o faz repensar seus posicionamentos e modificar-se.

Para Moretti, a conversação possibilita "a dupla operação de 'exprimir a si mesmo' e de 'compreender os outros'". E continua: "cada conversação que não seja mera troca de

cortesias (ou de descortesia) pressupõe de fato a disponibilidade dos participantes em abandonar o próprio ponto de vista para abraçar outros" (MORETTI, 1999, p.55, tradução nossa). Jacobs (apud MAAS, 2000) também destacou o diálogo com preceptores, a atuação de mentores ou instituições educacionais, além da interação com a esfera pública ou privada (diálogo com *outrem*) como elementos presentes na constituição da formação na literatura. Assim como Mazzari (2006) também destacou que as conversas de Meister com outras personagens foram determinantes para sua formação.

Lukács (1994), em seus estudos sobre a formação, também sinaliza a importância da alteridade para o processo de formação da personagem, quando trata da importância da movimentação da personagem na obra, para que a *bildung* aconteça. Esse movimento não é só interior, referente ao lançar-se na formação, ao processo de reflexão no qual a personagem se insere, mas também exterior, mudança da casa dos pais; envolvimento em ambientes políticos e intelectuais; movimentação em espaços públicos e privados; e a ação de viajar, de sair de sua terra natal para entrar em outro mundo. Essa movimentação exterior está ligada diretamente à interior, pois, uma vez vivendo a experiência da viagem, o sujeito move seu interior frente às novas possibilidades e percepções advindas do vivenciamento da alteridade.

Vale destacar que, nessa relação de alteridade, ambos são atingidos pela força do outro; na luta por compreender ou mudar ou ensinar o outro, seja qual ação que se deseja efetivar nesse outro, ambos se movimentam, mesmo que um deles escolha manter-se com as mesmas convicções. Exemplo desse encontro em um romance de formação foi na obra *Candido*, de Leonardo Sciascia, publicado em 1977.

A obra *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia* conta a história de um jovem siciliano que nasce em uma gruta, escondido das metralhadoras de americanos, ingleses e alemães no dia em que os Aliados invadiram a Sicília já no final da Segunda Guerra. Outros fatos importantes que marcam a vida do protagonista são: o abandono da mãe que se divorcia de seu pai para morar com um americano nos EUA; o suicídio de seu pai; sua criação por parte de seu avô fascista que não gostava de Candido; o envolvimento com o partido comunista e sua desilusão política. Candido era um jovem ingênuo, simples, que prezava pela leveza, pela justiça e pela igualdade. Esse olhar ingênuo de Candido transforma-se numa visão menos utópica do mundo, o que o aproxima, sem dúvida, da formação.

Para Bakhtin (2011, p.220), há romances de formação que vão "do idealismo juvenil e da natureza sonhadora à sobriedade madura e ao praticismo. Essa trajetória pode complexificar-se no final de diferentes graus de ceticismo e de resignação". Podemos já de antemão citar aqui a obra *Candide*, de Voltaire (2011), em que seu protagonista sai da esfera ingênua e sonhadora à maturidade e ao praticismo. Para Bakhtin, essa forma é a mais pura do romance de educação, típica da segunda metade do século XVIII, momento no qual está inserida a obra voltaireana.

Essa formação de Candide não se aproxima, todavia, daquela ideia de educar e formar a espécie humana pensada por Goethe e inserida em seu romance paradigma do gênero, que Bakhtin (2011, p. 223) relaciona diretamente aos ditames iluministas de "educação da espécie humana em Lessing e em Herder". É outra forma de conceber o conceito de formação, não como forma de educar o homem, mas a partir da mudança interna da personagem diante dos obstáculos, consequência de seu movimento externo e sua relação aberta com o mundo.

Candido dialoga, sem dúvida, com a obra de Voltaire, *Candide, ou l'Optimisme,* de 1759. Assim como ocorre na obra francesa, Candido italiano passa do idealismo juvenil a uma visão mais realista do mundo, e sua construção nos remete ao que Bakhtin fala sobre essa nova forma de conceber a formação, nessa relação aberta com o mundo, no diálogo com o outro, na experiência da alteridade.

Em *Candido*, há a presença dessas outras personagens, com as quais o protagonista se relaciona e dialoga e, a partir desse contato com o outro, a mudança interior e a consequente formação acontecem. Com eles, o protagonista "descobre" muitas coisas (o verbo descobrir é usado algumas vezes na obra). Uma delas é o padre Don. Antonio, a quem Candido é enviado pela família para ter aulas e ser um menino melhor.

Ao conversar com o padre, Candido constrói uma personagem de si, vê-se de fora nas narrativas construídas e passa a unificar a percepção que tem de acontecimentos em sua vida. O ato vivenciado se torna fato. E esse fato torna-se conhecimento de si. Assim também fazia o padre, ao contar casos de sua vida. Ambos mudam. E cada um usa a sua memória (referências) para compreender o outro, para dar acabamento ao sentimento e a narrativa do outro. Um exemplo ocorreu quando, por incentivo do padre, escreveu uma carta a sua mãe e a intitulou como "cara signora" (cara senhora). Esse vocativo espantou

o padre, que achava absurdo um filho se referir assim a sua mãe, ele mudou para "cara mãe".

O que mais o espantou não foi Candido chamá-la de “cara senhora”, mas comparar sua mãe às mulheres nuas da pintura do teto de sua casa. O padre pensou: "[...] para condená-la por tê-lo deixado, ele a identificou com a mulher nua do teto, porque a mãe, na ideia que ele tinha dela e na ideia que possui sobre a nudez, não podia estar nua" (SCIASCIA, 1977, p.39, tradução nossa). O padre tentava desvincular ambas as imagens, mas sem sucesso. Ainda tentando usar da psicologia para compreender essa relação entre a mãe a pintura no teto, o padre afirmou que poderia ser uma maneira de degradar a imagem de sua mãe (pelo abandono), e ao mesmo tempo uma paixão, um insano desejo. Quando percebeu o olhar incriminador do padre, Candido não quis mais falar sobre a mãe.

Don Antonio era um padre de mente aberta, cujas preocupações divergem daquelas esperadas por padres fervorosamente religiosos. A própria personagem se considerava moderna, isso porque aplicava muito a psicologia e a psicanálise em sua vida religiosa. Escreveu, inclusive, um tratado de psicologia moral que não tinha sido ainda aceito nem negado pela igreja; na verdade, o narrador afirma que a propensão era maior para negá-lo. Ele se encontrava entre a religião e a ciência, entre o padre nosso e os livros de Freud e Jung.

Esse lugar de alteridade já aponta para a influência que esse *outro* terá na formação de Candido, ao inseri-lo em discussões sobre civilização, religião, filosofia e psicologia; além de ele, no vivenciamento do outro (Candido), também mudar, também refletir e indagar-se sobre seus posicionamentos, o que o levou a tomar a difícil iniciativa de abandonar a batina e entrar para o Partido Comunista Italiano: "o padre mudou muito nos três últimos anos desde quando começou a conviver com Candido" (SCIASCIA, 1977, p.46, tradução nossa), e "Candido se deu conta dessa mudança" (SCIASCIA, 1977, p.47, tradução nossa). O padre era “menos ativo, mais cansado, mais indiferente", atitude essa que vinha “da responsabilidade que lentamente vinha assumindo em seu ministério, mais humana, mais direta, mais apreensiva e contínua" (SCIASCIA, 1977, p.49, tradução nossa). O padre não se preocupava mais com o livro que escrevera (não se preocupava com status, com poder), mas com o ajudar a mudar a cabeça das pessoas, por isso, “continuou a casar e batizar comunistas, e a conversar sobre política com seus súditos”.

Outro exemplo está na conversa sobre o suicídio do pai de Candido. Após a mãe pedir o divórcio para ficar com o amante americano, seu pai cai em desespero. Briga e fica com a guarda do filho, no entanto, olha para ele como se fosse o símbolo da traição, desconfiando de sua paternidade. Tempos depois, Candido ouve uma conversa de seu pai com um cliente sobre um assassinato, seu pai era advogado. Ao revelar o conteúdo da conversa na escola, descobrem as mentiras que seu pai estava criando para ganhar a causa. Logo em seguida, sentido outro golpe em sua reputação, ele se mata. Candido passa a ser culpabilizado pela família e pela cidade pela morte do pai.

Sobre isso, em suas longas conversas, Candido descobriu "que o padre tinha uma ideia fixa: todos os meninos matavam o seu pai, e alguns, em determinado momento, também o Pai Nosso que está no céu" (SCIASCIA, 1977, p.36, tradução nossa). Não era a morte física, mas a morte no plano psicológico, como acreditava Freud, romper com o passado, matar o que aquele ser simbolizava. Como Candido havia sido responsabilizado pela morte do pai, o padre tinha um problema: Candido achar-se culpado por isso. Ele dizia que, diferentemente dos outros meninos, Candido não havia matado seu pai e não sabia nada do outro pai que está no céu (pois duvidava da religião); contudo, Don Antonio não acreditava nessas palavras, o que o lançou em uma "crise de consciência", pois ou convencia Candido de que ele havia matado o pai (o padre acreditava nisso) ou o deixava naquela sua protetora inocência. Ficou com o problema e jamais o resolveu. Candido também não resolveu o problema criado pelo padre; assim como ele, não sabia que caminho tomar, resolveu não tomar nenhum.

Essa passagem exemplifica a maneira como o texto literário constrói a formação da personagem a partir da relação com o outro, e não como em uma aula expositiva, em que o professor fala e o aluno assimila aquela ideia para si e muda. Vemos aqui duas personagens vivenciando o outro e vivenciando o seu próprio eu concomitantemente. Nem o padre nem Candido tinham uma ideia formada sobre a morte de Munafò (pai de Candido), era um acontecimento que suscitava, em ambos, reflexão e questionamento; juntos, cada um em seu lugar, pensavam naquela morte.

Claude Ambroise (1974, p.196, tradução nossa) ressalta a importância do outro na relação entre Candido e o padre, pois, nesse processo, ambos viviam uma "recíproca dialética da iluminação, um através da experiência do outro" e Candido, como o *outro*,

ajuda Don Antonio a "se libertar do formalismo religioso, envolvendo-se no caminho de uma progressiva libertação interior" (AMBROISE, 1974, p.195, tradução nossa).

A literatura, aqui o romance, vem para transformar essa relação eu-outro em imagem. O enredo de um romance de formação está centrado nesse processo de amadurecimento da personagem. Sem dúvida, esse processo abarca conflitos familiares, existenciais, amorosos, profissionais entre outros. Esses conflitos e a forma como a personagem amadurece a partir deles é o grande palco de um romance de formação. O leitor, no lugar desse outro, distante, observa a personagem e a completa. Essa observação o leva ao conhecimento do outro e também de si pelo processo de alteridade e ao mesmo tempo de empatia. Temos, então, as personagens (esse *outro*) que vivem no mesmo plano de existência do protagonista e, nesse encontro, um completa o outro, abarca, unifica, sente. Essas personagens intensificam o protagonista, trazem o choque, a contradição, o que o afeta e o faz se mover e formar. Em função disso, são necessários estudos literários que analisem a maneira como essa relação se constrói nas obras para que se possa aprofundar os estudos sobre o papel do outro na construção estética do sentido de devir em narrativas de formação.

Referências

AMBROISE, Claude. **Invito alla lettura di Sciascia**. Milano: Mursia, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

JACOBS, Jürgen; KRAUSE, M. Der deustche Bildungsroman. In: MAAS, Wilma P. **O Cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LUKÁCS, George. Anexo: Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister: Goethe, Joham Wolfgang Von. **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

MAAS, Wilma Patricia. **O Cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Romance de Formação em Perspectiva Histórica**: o Tambor de Lata de Günter Grass. Editora: Ateliê Editorial, 1999.

_____. Apresentação. In: GOETHE, J. **Os anos de aprendizado de Wilhem Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1978.

MORETTI, Franco. **Il romanzo di formazione**. Editore: Einaudi, 1999.

SCIASCIA, L. **Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia**. Torino: Einaudi, 1977.

VOLTAIRE. **Cândido ou o Otimismo**. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

A EXPERIÊNCIA DE SE COLOCAR NO LUGAR DO OUTRO: REFLEXÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA ALTERIDADE NA LITERATURA E NO CINEMA

Antonio de Medeiros[1]

Resumo: Este breve ensaio apresenta alguns estudos comparativos sobre a alteridade em obras literárias e cinematográficas. A proposta inicial é a de pensar como as artes podem dar visibilidade a personagens invisíveis e estimular um olhar empático em relação ao outro.

Palavras-chave: Alteridade; Literatura; Cinema

O filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, tem uma cena em que Val, a empregada doméstica, interpretada por Regina Casé, presenteia a patroa com um conjunto em preto e branco, composto de xícaras, uma travessa e uma garrafa térmica. A patroa finge gostar do presente, porém não o utiliza com a desculpa de que prefere deixar para usá-lo em uma ocasião especial.

Quando essa ocasião se apresenta, uma festa para convidados na casa, Val decide estrear o conjunto servindo nele o café às visitas. No entanto, mal ela entra na sala, a patroa a empurra de volta para a cozinha e exige que ela troque o conjunto por um outro de madeira branca, da Suécia. Objeto este que para a patroa é um símbolo de status e, portanto, de representação de sua classe e mais adequado àquela ocasião do que um conjunto encontrado em lojas populares que qualquer um pode comprar.

Essa cena, de forma bastante delicada e simbólica, ao demarcar que objetos pertencem a que pessoas, revela o desejo de distinção de uma classe social privilegiada em relação a uma classe desfavorecida.

[1] Graduado em Turismo (UNIRIO), Especialização em Literatura Brasileira (UERJ) e cursando Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-RIO). Contato: contatoantoniodemedeiros@gmail.com

Esse filme se destaca ainda por ter uma empregada como personagem principal. Sendo assim, a sua existência na narrativa não se limita ao seu trabalho, pelo contrário, ela é apresentada como um indivíduo pluridimensional com direito a ter seus anseios, medos e sonhos. Dar visibilidade a personagens invisíveis, esse é o ponto em comum entre os filmes e as duas obras literárias que serão tangenciadas neste ensaio: *A hora da estrela* de Clarice Lispector e *Um coração simples* de Gustave Flaubert.

A segunda contribuição cinematográfica que trago para estas breves reflexões é a do filme *Roma* de Alfonso Cuarón. No primeiro e longo plano de abertura desse filme, mostra-se um chão sendo lavado. Vemos a água e o sabão escorrerem pelo piso e até mesmo, em uma dessas pôças, o reflexo da imagem de um avião passando.

É uma abertura de filme bem lenta, intencionalmente criada para que nos habituemos a uma outra fruição do tempo e mais do que isso, para que possamos experienciar a realidade pelo ponto de vista de Cléo e do aspecto repetitivo da sua rotina de trabalho. Talvez, o tempo da narrativa tenha causado mais estranhamento no público do que o fato dele ter sido filmado em preto e branco.

A história será contada e mostrada pelo olhar de Cléo. Tanto que na primeira discussão entre os patrões, quando a patroa fecha a porta do quarto, como Cleo está fora dele, no corredor, deixamos de ver o que acontece dentro do quarto. Isso também ocorre em *Que horas ela volta?*, principalmente nas cenas de conversa entre os membros da família em que o ponto de vista é o da cozinha para a sala, ou seja, o de Val, condicionada a respeitar os limites de espaço bem definidos entre a área de serviço e a de convívio. A chegada da filha da empregada, Jéssica, elemento disparador dos conflitos, irá problematizar esses limites e restrições que não são ditos, mas que estão internalizados e até mesmo naturalizados no comportamento e relacionamento entre empregados domésticos e empregadores na cultura brasileira.

Cito a seguir um trecho de *As existências mínimas* de David Lapoujade que põe em relevo a necessidade de notar a importância das existências mais frágeis, de modos de existência antes silenciados ou relegados ao eterno papel de coadjuvantes:

> São provavelmente as existências mais frágeis, próximas do nada, que exigem com força tornarem-se mais reais. É preciso ser capaz de percebê-las, de apreender seu valor e sua importância. Portanto, antes de colocar a questão do ato criador que permite instaurá-las, é preciso se perguntar o que é que permite percebê-las. (LAPOUJADE, 2017, p.41)

Ainda nesse livro, Lapoujade reitera o elevado interesse do filósofo Souriau em salvar da destruição a variedade de formas de existência, principalmente as mais frágeis. Feito um advogado, ele faz a defesa do direito de existir dessas figuras:

> Torrnar 'mais' reais certas existências, dar a elas uma posição ou um destaque particular, não é um meio de legitimar sua maneira de ser, de lhes conferir o direito de existir sob determinada forma?
> (LAPOUJADE, 2017, p.23)

O direito de existir ficcionalmente, de forma plena, para as classes mais pobres foi conquistado de modo lento e árduo, com avanços que causaram polêmicas e rejeições.

Para que haja a existência mínima de Macabéa em *A hora da estrela*, Clarice forja um narrador Rodrigo S.M., pois precisa de um outro escritor, no qual ela possa ser fria e dolorosa. Cito um trecho do livro, "um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas" (LISPECTOR, 2017, p.49),.

Hélène Cixous, no ensaio "Extrema fidelidade", conta que para ser o outro, Clarice precisou fazer:

> "um exercício sobre-humano de deslocamento de todo o seu ser, de transformação, de afastamento de si mesma, para tentar aproximar-se desse ser tão ínfimo e tão transparente". (LISPECTOR, 2017, não faço ideia p.135)

Clarice Lispector, na famosa entrevista dada à TV Cultura, define *A hora da Estrela* como a história de uma "miséria anônima", "de uma inocência pisada", de uma "moça tão pobre que só comia cachorro-quente". Conta ainda que a ideia para a novela surgiu em um passeio pela Feira de São Cristóvão, local famoso de encontro dos nordestinos no Rio de Janeiro, hoje tornado ponto turístico da cidade. Foi lá que ela conseguiu captar "o ar meio perdido do nordestino no Rio". Isso foi possível em boa parte pela sensibilidade e capacidade de observação da escritora, mas também pelo

exercício da empatia e da imaginação presente durante todo o processo de escrita do livro. Segundo Moriconi (2003) é impossível escrever sobre um outro sem o mínimo de empatia, sem o mínimo de projeção subjetiva.

Rancière começa a palestra/texto *O efeito de realidade e a política da ficção* retomando o conceito de "efeito do real" de Roland Barthes, descrito no ensaio do seu livro *O rumor da língua*. Barthes retira um trecho do conto *Um coração simples* para exemplificar o conceito: "um velho piano sustentava, abaixo de um barômetro, uma pilha de caixas e estojos." (FLAUBERT, 2014 , p.13)

Esse trecho corresponde à descrição da sala de Madame Aubain, patroa de Felicité. Na análise estrutural de Barthes, um velho piano é um índice burguês e a pilha de caixas e estojos um signo de desordem. No entanto, que dizer do barômetro? Esse objeto não se encaixa na análise estrutural. Esse "detalhe inútil" teria uma "notação insignificante." Mas já que para o estruturalismo tudo no discurso narrativo é significante, ele questiona que o barômetro precisa ter uma explicação estrutural para aparecer no texto.

Uma das hipóteses levantadas por Barthes é que a descrição serviria ao autor para expor o seu talento poético, sua capacidade de apresentar, mostrar, representar algo. Então, serviria menos à história e mais à exibição da virtuosidade do escritor.

Barthes diz que o barômetro está no texto para produzir no leitor o efeito do real, o objeto está ali para provar a realidade, como na vida real em que existem coisas inúteis e carentes de sentido, maior do que a própria coisa em si. A falta de sentido do objeto para Barthes é explicada como proposital para um efeito de realidade, então é também um artifício.

Para Rancière, há uma questão política no efeito do real. O escritor moderno, na verdade, desmonta essa hierarquia clássica e iguala os elementos da história. Os romances focavam em figuras aristocráticas e as classes baixas possuíam sempre um papel secundário ou quase nulo, assim como os objetos.

Rancière aponta que o barômetro está ligado ao surgimento de outro tipo de personagem, no caso, uma empregada. E para esta pessoa o barômetro tem fundamental importância, expressa a poética de vida desse ser, que vê nele se irá chover ou não.

Então, outros objetos ganham destaque, porque temos outros tipos sociais de personagens.

A conclusão de Rancière (2010, p.75) é que o efeito de realidade é um efeito de igualdade, mas do que mero resultado de um exagero descritivo, pois "revela a abertura social do romance para uma nova sensibilidade, menos aristocrática e mais democrática." Não significa, no entanto, que todos os indivíduos e objetos sejam equivalentes para o escritor, mas que essa igualdade representa a capacidade de qualquer um de experenciar qualquer modo de vida. Rancière chama isso de "redistribuição das capacidades sensoriais".

Portanto, o excesso realista não está na ostentação da riqueza pela burguesia, mas na confusão introduzida quando o excesso de paixão e os devaneios são apropriados pelas classes mais baixas, devido a entrada dos camponeses e filhos dos artesãos num novo mundo da sensibilidade, no reino da paixão selvagem e do ócio também.

O ócio como um dos grandes prazeres de Macabéa, em suas idas ao cinema, ou nos momentos em que ouve a Rádio Relógio e quando, finalmente, o uso da ficção pela própria personagem lhe possibilitando um momento de prazer ao mentir para o patrão que por ter que arrancar um dente não podia trabalhar.

A mentira foi a estratégia que a personagem usou para usufruir de um momento de lazer e de plenitude e até do luxo de ter tédio:

> Então dançou num ato de absoluta coragem (...) Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava l-i-v-r-e! Usufruía de tudo, da arduamente conseguida solidão, do rádio de pilha tocando o mais alto possível, da vastidão do quarto sem as Marias. Arrumou, como pedido de favor, um pouco de café solúvel com a dona dos quartos, e, ainda como favor, pediu-lhe água fervendo, tomou tudo se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma. (LISPECTOR, 2017, p.72)

Flaubert ao descrever a fisionomia de Felicité em *Um coração simples*, apresenta o seu envelhecimento precoce, resultado das suas condições de vida e de trabalho, o que representa um viés de crítica social na descrição física dessa personagem:

> Seu rosto era magro, e a voz, aguda. Aos vinte e cinco anos, davam-lhe quarenta; depois do cinquentenário, parou de registrar a idade — e, sempre silenciosa, o porte ereto e os

> gestos comedidos, parecia uma mulher de madeira, funcionando de modo automático. (FLAUBERT, 2014, p.14)

A comparação de uma pessoa a um objeto se deve ao fato de sua imagem estar tão presa a sua função laboral a ponto dela ser equiparada a um objeto de madeira, uma vassoura, o que nos remete ao Odradek de Kafka (2011, P.75) em *As preocupações de um pai de família*: que "muitas vezes ele se conserva mudo por muito tempo como a madeira que parece ser".

Se retomamos a origem das personagens Félicité e Macabéa perceberemos pontos em comum às duas como a infância, marcada em ambas pelo abandono (elas se tornaram órfãs e foram criadas, em ambos os sentidos dessa palavra. Pois foram tornadas criadas pela tia, no caso de Macabéa, ou por um fazendeiro, no caso de Félicité. O trabalho marcando a infância de Macabéa "sem bola nem boneca" (LISPECTOR, 2017, p.48) e "que aprendera em pequena a cerzir" (LISPECTOR, 2017, p.59) e Felicité que foi encarregada "ainda menina para tomar conta das vacas no pasto". (FLAUBERT, 2014, p.15)

A primeira frase do romance já marca a ideia de posse de Félicité pela sra. Aubain como um objeto que despertava a inveja das vizinhas: "Durante meio século, as burguesas de Pont-l`Évê invejaram a sra.Aubain por sua criada Félicité." (FLAUBERT, 2014, p.13)

O narrador flaubertiano em *Um coração simples*, em geral, não se mostra ao leitor, aparentemente neutro, tende a uma objetividade como se a história se contasse por si mesma. Flaubert descreve o minúsculo quarto, "aposento, onde admitia pouca gente", de Felicité nas minúcias de todos os objetos que ela acumulou em vida, das velharias que ela deu novo uso e que simbolizam a sua pobreza material, por exemplo, um vaso feito de coco e o papagaio, que ao ser empalhado, tornou-se mais um objeto.

No entanto, a empatia desse narrador se revela no uso, bastante pontual e preciso, de pontos de exclamação e nos comentários que acompanham a descrição dos objetos. Por mais realista e objetivo, nesses momentos, o narrador deixa se comover com a sua personagem. A hipótese mais preponderante é a de que seja um recurso intencional do autor, usado para causar um efeito específico de empatia no leitor:

> A poltrona de madame, sua mesinha de centro, seu braseiro de metal, as oito cadeiras, todos partiram! O lugar onde ficavam as gravuras desenhava-se em quadrados amarelos no meio das paredes. Tinham levado as duas caminhas, com seus colchões, e no armário nada restara das coisas de Virgínie! Félicité desmontou as prateleiras, embriagada de tristeza." (FLAUBERT, 2014, p.39)

A carência de Macabéa e de Félicité não se limitava aos meios materiais. Era uma carência de afeto. Em Félicité esse afeto é externalizado nos filhos da patroa, em seu sobrinho e por fim no papagaio. Sendo esse último, fruto do desejo dela projetado na patroa. Como se ela mesma não tivesse o direito de desejar algo: "Fazia muito que o papagaio ocupava a imaginação de Félicité, pois vinha da América,(...)Uma vez, chegara a dizer: Minha patroa ficaria tão feliz com ele!" (FLAUBERT, 2014, p.33)

Como se para ela só coubesse o que era sobra, sejam as sobras de afeto ou dos objetos de sua patroa, que acumulavam-se no quarto, "Todas as velharias que a sra.Aubain não queria mais, levava para seu quarto." (FLAUBERT, 2014, p.39), com um depósito: "Só podia desejar o resto, o que já não tinha serventia para os outros" (FLAUBERT, 2014, p.39).

A única troca de afeto entre a patroa e a empregada acontece em um momento de fragilidade da Sra Aubain: "finalmente, a patroa abriu os braços, a criada atirou-se neles, e elas se abraçaram, aplacando sua dor num beijo que as igualava." (FLAUBERT, 2014, p.39) Esse é um dos raros momentos em que é rompida a hierarquia vertical da relação entre esses dois personagens.

O mesmo ocorre com Macabéa que extasiada com o destino que a cartomante previra para o seu futuro, "dá um beijo na cartomante, ela que só beijava a parede, porque não tinha a quem beijar." (GOTLIB, 2010, p. 305)

O narrador em *A hora da estrela*, como dito anteriormente, tenta manter-se frio e racional aos acontecimentos. Para tanto, ele usa da ironia e até mesmo de certa acidez e crueldade: "O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade?" (LISPECTOR, 2017, p. 104)". É o que pergunta ao leitor o narrador, que Ítalo Moriconi chama de um dos mais cínicos dos narradores jamais criados por Clarice Lispector (MORICONI, 2003, p.726).

Esse distanciamento como proposta inicial do narrador Rodrigo não será mantido, pois o criador se apaixona pela sua criatura e desenvolve uma empatia pela personagem, que ele chama carinhosamente de Maca, que só ele entende e que guarda um tesouro existencial que só ele consegue ver: "Estou procurando danadamente achar nessa existência pelo menos um topázio de esplendor." (LISPECTOR, 2017, p.70)

A outra razão que leva esse Rodrigo a continuar a escrever a história de Macabéa é a certeza de que não lhe resta nada além da escrita: "Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte." (LISPECTOR, 2017, p.96)

Isso é válido tanto para o narrador Rodrigo, quanto para a própria Clarice, que como Kafka não se realizava plenamente apenas na sua existência e tinha necessidade da literatura para inventar os lugares onde poderia existir, para Kafka (2011) "ainda não existem lugares no mundo onde eu possa fazer os meus passeios". Então, essa existência não está se realizando completamente, precisa da literatura, da invenção de um lugar onde possa existir.

"Ou
Uma furtiva lacrima
Ou
Ao som de um morno blue"
(LISPECTOR, 2017, p. 5)

Existiam ainda essas duas outras possibilidades de títulos para *A hora da estrela*, além dos treze que constam na versão final. Eles estão presentes apenas na versão manuscrita da novela, que teve parte desse material disponibilizado na edição comemorativa dos quarenta anos de publicação do livro. Supersticiosa como era Clarice, a escolha do número treze não poderia ser um mero acaso, como mostra esse exemplo tirado do conto *O relatório da coisa*: "Eu queria chegar à página 9 na máquina de escrever. O número nove é quase inatingível. O número 13 é Deus." (LISPECTOR, 2017, p. 501)

Os 13 títulos voltam a aparecer no desenrolar da narrativa: "Quando penso que eu podia ter nascido ela- e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos." (LISPECTOR, 2017, p.70) Esses títulos são como possibilidades (prismas) de leituras que se abrem ao leitor como uma proposta de jogo, como ao seu modo (explícito) foi feito por Julio Cortázar em *O jogo da amarelinha*. Segundo Nádia Gotlib:

> A lista dos títulos de A hora da estrela, antecedendo o início da história, funciona como uma espécie de guia de possíveis leituras, como se fossem pontas de uma estrela que se projetam em várias direções, fios de sentido que podem ser puxados pelo leitor, ao escolher algum ou alguns desses títulos, se quiser. (GOTLIB, 2010, p.313)

Esse pluralismo de títulos pode ser associado ao pluralismo existencial do qual parte Souriau, citado por Lapoujade:

> Um ser não está predestinado a um único modo de existência, ele pode existir segundo vários modos, e não apenas como entidade física ou psíquica: pode existir como entidade espiritual, como valor, como representação etc.(LAPOUJADE, 2017 , p.14)

E prossegue:

> Um ser pode ver sua existência se duplicar, se triplicar, enfim, pode existir em vários planos distintos permanecendo numericamente um. (...) Um indivíduo existe neste mundo; ele existe como reflexo em um espelho, como tema, ideia ou lembrança no espírito de outro, tantas maneiras de existir em outros planos. Nesse sentido, os seres são realidades plurimodais, e aquilo que chamamos de mundo é, de fato o lugar de vários "intermundos", de um emaranhado de planos. (LAPOUJADE, 2017 , p.14)

É o que ocorre com Macabéa quando ela se emociona, e chora pela primeira vez, ao ouvir *Una Furtiva Lacrima* de Caruso na rádio:

> Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era 'assim". Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir,

> havia existências mais delicadas e até um certo luxo de alma. (LISPECTOR, 2017, p.80)

Depois do uso de tantas aspas peço licença neste ensaio para o uso dos parênteses e para contar um breve fato que aconteceu comigo:

(Não faz muito tempo, eu me mudei para um condomínio fechado na Barra da Tijuca, na Zona Oeste da cidade do Rio. Mas para que esse breve relato faça sentido eu preciso contar que eu venho de uma família de migrantes do interior do Ceará, de uma cidade chamada Ipueiras, bem distante da Capital. Meu pai partiu primeiro em busca de emprego e sua escolha poderia ter sido Brasília ou São Paulo, como foi a de tantos nordestinos, mas como tínhamos alguns familiares já instalados no Rio, acabou sendo a capital fluminense a escolha dos meus pais. Isso foi bem no início dos anos 1990. Eu tinha 6 anos, quando depois de uma viagem de três dias de ônibus chegamos no Flamengo, bairro da Zona Sul, em um prédio onde meu pai trabalha como porteiro.

Eu volto desse passado já longínquo para um passado mais recente. Estávamos eu e meus irmãos passeando pelas instalações do condomínio na Barra quando um homem nos para e nos cumprimenta. A gente ainda não o tinha reconhecido. Foi somente quando ele perguntou "como estava nosso pai?" que reconhecemos que ele era um ex-morador do nosso antigo prédio no Flamengo. Mas o que chamou a nossa atenção foi o que ele perguntou logo em seguida, de modo direto e seco: "O que vocês estão fazendo aqui?" Essa pergunta nos pegou de surpresa e fez com que eu me sentisse, no mesmo segundo, como intruso naquele local. Ficamos sem reação e respondemos o óbvio: "Nos mudamos para cá". Dessa vez, foi ele que fez uma cara de espanto. Pelo jeito, nunca passou pela cabeça dele que os filhos do porteiro também poderiam morar ali. Aquela simples pergunta nos deixou ainda um bom tempo refletindo sobre ela, sobre a sensação incômoda do preconceito social, que tentamos abafar com frases como: "deixa para lá","quem tem que se acostumar com isso é ele" ou "talvez ele não tenha dito isso com essa intenção, né?". Certa tentativas de humilhação acontecem de modo tão sutil que a gente chega a se questionar se ela de fato aconteceu ou tentamos criar um subtexto mais agradável à frase cortante. Mas por mais que jamais seja possível averiguar isso, o incômodo que sentimos com aquela pergunta foi comum a todos os três irmãos.

Volto às aspas para uma citação final de Lapoujade que resume a ideia central dessas reflexões e que me confirmam que nem sempre o que importa nessa vida é saber de onde você veio, nem o que você está fazendo aqui, mas sim aonde você quer chegar:

> E tornar-se real é tornar-se legítimo, é ver sua existência corroborada, consolidada, sustentada no próprio ser. Sabemos que a melhor maneira de solopar uma existência é fazer de conta que ela não tem nenhuma realidade. Nem mesmo se dar ao trabalho de negar, apenas ignorar. Nesse sentido, fazer existir é sempre fazer existir contra uma ignorância ou um desprezo. Temos sempre que defender o sutil contra o grosseiro, os planos de fundo contra o ruído do primeiro plano, o raro contra o banal, cujo modo de conhecimento tem como correlato a mais espessa ignorância. (LAPOUJADE, 2017, p. 8)

Referências

FLAUBERT, Gustave. "Um coração simples". Tradução de Sergio Flaksman. Grua Livros. São Paulo, 2014.

KAFKA, Franz. "Essencial Franz Kafka". Tradução de Modesto Carone. Companhia das Letras, 2011.

LAPOUJADE, David. "As existências mínimas". Tradução de Hortência Santos Lencastre. São Paulo, 1ed. n-1 edições, 2017

LISPECTOR, Clarice. "A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos. 1a edição. Rio de Janeiro, Rocco, 2017.

_____ "Todos os contos" 1ª edição. Rio de Janeiro, Rocco, 2017.

MORICONI, Ítalo. "A hora da estrela ou a hora do lixo de Clarice Liscpector". In: Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro- RJ. Topbooks: UniverCidade, UERJ, 2003, p.719-727.

RANCIÈRE, Jacques. "O efeito de realidade e a política da ficção." Tradução de Carolina Santos. Novos Estudos. CEBRAP. 2000, p. 75-90.

KAMEL DAOUD, ALBERT CAMUS E A RESSIGNIFICAÇÃO DAS IDENTIDADES ÁRABES NA FICÇÃO ARGELINA CONTEMPORÂNEA

Ariane da Mota Cavalcanti (UFPE)[1]

Resumo: O trabalho focaliza o romance *O caso Meursault* (2013), do escritor argelino Kamel Daoud, aqui entendido como uma escritura paródica, nos temos da canadense Linda Hutcheon (1991), do clássico *O estrangeiro* (1942), de Albert Camus. Discute-se como Daoud recria ficcionalmente imagens da Argélia, a qual, como destaca Edward Said (1993), tem sua geografia, política e as identidades dos sujeitos locais marginalizados na narrativa do personagem Meursault. A obra abre espaço para um debate sobre as alteridades argelinas e suas relações com os processos de imperialismo francês e de descolonização do páis, o que se constitui como o cerne da análise.
Palavras-chave: Kamel Daoud; Albert Camus; Alteridades; Estudos pós-coloniais.

Introdução

A Literatura pode ser vista como uma ferramenta estética e ética que possibilita uma abertura no repertório de leitoras e leitores a novas alteridades, ao conhecimento das nuances culturais de povos subalternizados pelo etnocentrismo e hegemonia eurocêntrica. Sobre esse aspecto particular do texto literário, traz-se a palavra de Roland Walter:

> O efeito ético da literatura reside na sua capacidade de provocar ideações de (outras) identidades e (outros) mundos; ideações estas que abrem o pensamento racional para seus horizontes emocionais, constituindo encruzilhadas imaginativas, onde é possível avaliar as nossas escolhas. É assim que a semiótica cultural mediante a análise da diferença cultural entre os grupos sociais multiétnicos e suas formas de expressão e vivência ganhou sua maior força sociopolítica, teórico-literária e, por meio dos estudos pós-coloniais, histórica (2015, p. 609).

Nesse sentido, o presente trabalho dialoga com a perspectiva dos Estudos pós-coloniais, entendendo-se como um exercício exegético que simboliza uma abertura da crítica literária brasileira aos ventos das produções literárias da Argélia contemporânea, a fim de contribuir para uma ampliação do repertório crítico nacional a vozes frequentemente subalternizadas no campo literário de dominação ocidental: as vozes da francofonia literária periférica do Magrebe.

O trabalho focaliza o romance *Meursault contre-enquête* (2013), de Kamel Daoud, o qual se constitui como uma reescritura paródica (HUTCHEON, 1991) do

[1] Graduada em Letras (UFPE), Mestre em Teoria da Literatura (UFPE). Contato: arianedamota@hotmail.com

clássico *L' étranger* (1942), de Camus. Daoud reescreve a trama camusiana a partir de um lugar narrativo inédito: o de Haroum, irmão de Moussa, "árabe" assassinado por Meursault, protagonista do romance camusiano, retirando, no século XXI, a memória da família árabe do silenciamento que lhe foi imposto no século XX. Como registra Edward Said (1993), há um ocultamento da identidade árabe em Camus, o qual estaria relacionado a um gesto colonial e dominador da narrativa camusiana, que reproduziria ficcionalmente os contornos históricos da violência imperialista da França sobre a Argélia. Daoud, ao ressignificar Camus, reapresenta, de modo diverso, argelinos e franceses, evocando uma memória da colonização francesa, da revolução argelina pela independência, e apresentando imagens reformuladas da própria Argélia que não aparecem em *L'étranger.* Seu texto, pois, desconstrói e reconstrói representações cristalizadas dessas figuras e lugares, marcadas pelas tensões entre centro e periferia, entre aspectos culturais, econômicos e religiosos que caracterizam os diferentes povos. Tais aspectos é o que se pretende, a partir da perspectiva dos Estudos pós-coloniais, problematizar, a fim de se propor um debate sobre as perspectivas da alteridade no campo da ficção daoudiana, escritor ícone contemporâneo da ficção francófona periférica, cujo projeto literário reconfigura a memória argelina no campo literário ocidental.

A abordagem está organizada em duas seções: na primeira, traz-se a leitura tradicional da crítica em torno da obra de Camus, confrontando-a com a leitura de Edward Said (1993) e sua perspectiva inserida nos estudos Pós-coloniais; na segunda, analisa-se o romance de Daoud, relacionando sua narrativa ao campo da ética da alteridade, tal qual esta é entendida pelo filósofo lituano Emmanuel Lévinas (2010), bem como apontam-se as imagens da Argélia e dos argelinos reconfiguradas pelo autor contemporâneo.

O estrangeiro: a crítica tradicional, a crítica Pós-colonial.

No Clássico, o narrador protagonista Meursault conta que, simplesmente afetado pelo sol, mata um árabe numa praia da Argélia. Este árabe não recebe nome ou identidade familiar e a história segue seu fluxo narrativo com o narrador problematizando mais a falta de sentido na figura de Deus e nas experiências do cotidiano, como as do amor, da morte, por exemplo, do que seu próprio ato assassino. Após os tiros conferidos contra o árabe sem nome, o romance apresenta os preceitos

morais que condenam Meursault no tribunal: frieza para com a morte da mãe, frieza para com a figura divina. Assim, o argelino morto, a praia argelina são elementos marginalizados na trama, de modo que o que se protagoniza é a concepção de *homem absurdo*, cara ao pensamento filosófico cunhado por Camus no ensaio *O mito de Sísifo* também de 1942..

Ainda atualmente, o clássico camusiano é propagado no campo literário principalmente como uma obra ligada à filosofia do *absurdo* e, assim, como um romance que problematiza as relações entre o humano e a figura de Deus. Cita-se a orelha da edição brasileira de 2016 publicada pela editora Record e redigida pelo jornalista Arthur Dapieve , a qual revela como a morte divina no universo filosófico do pós-guerra europeu é o ponto de encontro mais frequente entre as leituras críticas do clássico:

> Seu drama pode ser lido como o drama de qualquer homem do seu século, o homem que se depara com o absurdo, ponto central do pensamento camusiano. Este homem – chamemo-lo, como o autor, de Meursault –, ao contrário de seus antepassados, não encontra mais explicação nem consolo para o que ocorre na sua vida. Tudo acontece à sua revelia e nada faz o menor sentido. Sua vida não é explicada por nenhuma fé, nenhuma religião, nenhuma ideologia, nem mesmo pela fé na ciência. Este homem não tem nada em que se amparar. O que pode ser visto como uma vantagem: este homem é livre, pode se fazer a si mesmo, sua vida está em aberto. Ele se depara, e se angustia, diante da própria liberdade, outro ponto central não só do pensamento camusiano, como de toda a filosofia existencialista – na qual Jean Paul Sartre é o outro expoente, um comunista à direita do anarquista metafísico Camus.

Na crítica literária tradicional é comum, também, que se destaque a construção da concepção de *absurdo* na obra e seus entraves com o sagrado. A tradição crítica em torno de Camus, de fato, remarca que a obra filosófica e ficcional do autor flerta com o contexto ocidental do pós-guerra e das decepções com a violência gerada pela modernidade. É praticamente um ritual crítico que se enfatize que o escritor se interliga ao existencialismo sartreano e ao niilismo nietzschiano. *O estrangeiro* é entendido como uma espécie de *duplo ficcional* do ensaio filosófico *O mito de Sísifo* (1942), no qual assim Camus define o *absurdo:*

> Um mundo que se pode explicar mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É

> um exílio sem solução, porque está povoado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentido do absurdo (CAMUS, 1942, p.20).

Edward Said, sob outra perspectiva, contudo, em *Cultura e imperialismo* (1993) provoca um desvio em tal tradição crítica absurdista e passa a destacar o fato de que a obra de Camus, ao voltar-se a esses aspectos de preocupação filosófica claramente ocidental, ligados a um contexto europeu do pós-guerra, ao nazismo, dentro de histórias cujo espaço ficcional é, entretanto, a Argélia, marginalizando questões ligadas às relações coloniais no território argelino, ratifica a dominação de um imaginário francês no país, sendo, assim, o selo de uma produção literária que se constitui em cotejo com as práticas imperialistas. Cita-se Said em *Cultura e imperialismo*, onde o crítico assinala aspectos imperialistas presentes na obra de Camus:

> Camus é um romancista que não descreve os fatos da realidade imperial, evidentes demais para serem mencionados; como em Austen, permanece um ethos que se destaca, sugerindo universalidade e humanismo, em profundo desacordo com as descrições do palco geográfico dos acontecimentos, feitas de maneira chã na ficção. [...] A França abarca a Argélia e, no mesmo gesto narrativo, o assombroso isolamento existencial de Meursault (1993, p.224).
>
> Camus é uma figura imperial tardia que não só sobreviveu ao auge do império, mas permanece ainda hoje como escritor "universalista" com raízes num colonialismo agora esquecido (1993, p.224).
> As narrativas de Camus sobre a resistência e um confronto existencial, que pareciam falar de luta contra a mortalidade e o nazismo, agora podem ser lidas como parte do debate sobre cultura e imperialismo (1993, p. 224).
>
> Por que a Argélia foi o local escolhido para narrativas cuja referência principal (no caso dos dois primeiros) sempre foi interpretada como sendo a França de modo geral, e a França sob a ocupação Nazista em termos mais particulares? [...] A escolha não é inocente e boa parte do que aparece nas narrativas (por exemplo o julgamento de Meursault) é uma justificação sub-reptícia ou inconsciente do domínio francês ou uma tentativa ideológica de embelezá-lo (1993, p. 226-227).
>
> O empreendimento de Camus explica o vazio e a ausência de qualquer contextualização do árabe morto; daí também o senso de devastação de Oran que se destina implicitamente a expressar não tanto as mortes de árabes, e sim, a consciência francesa. (1993, p.232)

Dessa forma, Said se difere de toda uma tradição de leitura em torno de Camus, e quebra, assim, relações com essa perspectiva metodológica de análise que escolhe

ignorar que os textos narrativos do escritor *peid-noir* têm como espaço a Argélia colonial, tomada territorialmente, dominada, explorada e violada culturalmente pelos franceses.

Em seu romance, Daoud, ao reescrever o clássico camusiano, demonstra, coincidentemente (ou não), se colocar como um escritor que dialoga com a leitura crítica de Said, desmascarando na narrativa o processo de subalternização da Argélia à França. O escritor argelino revela, desse modo, frente à tradição crítica, a colonialidade e o imperialismo literário presentes em *O estrangeiro.*

Kamel Daoud : narrativa e alteridade

O primeiro ponto a se destacar no romance de Daoud é o de que o autor seleciona o recurso estético em que o narrador-protagonista Haroum (o irmão do árabe assassinado no clássico) tece sua narrativa numa *conversa* com um narratário francês, um estudante universitário que o procura para saber fatos da história de Meursault, os quais nunca foram revelados na obra de Camus, como, por exemplo, quem era o árabe morto.

Este aspecto nos põe diante de duas identidades historicamente conflitantes (o francês e o árabe-argelino), que decidem e desejam se enfrentar rosto a rosto para dialogarem e construírem sentidos de si e do mundo ali, naquele momento presente, entre eles e suas vozes e ouvidos que se veem e se encontram. Tratam-se de polos identitários (o francês x o árabe) colidentes dentro dos processos coloniais entre a Argélia e a França e de processos socioeconômicos enfrentados contemporaneamente pelos dois países, como a questão da imigração argelina e dos atentados do Estado Islâmico à França. Fatos estes responsáveis pela tensão que persiste entre ex-colônia e metrópole, mesmo após décadas da sangrenta Revolução argelina pela independência (1954-1962), demostrando que as farpas históricas do imperialismo europeu entrelaçam as identidades culturais na pós-modernidade, como bem explica Stuart Hall (2000).

O recurso estético de um narrador em diálogo com um narratário selecionado por Daoud se afasta da *narrativa ensimesmada* de Meursault, uma narrativa centrada apenas na sua figura, que controla o discurso. Seriam hábitos de um narrador autoritário, em semelhança ao autoritarismo do colonizador? A obra aberta oferece pistas textuais para

essa leitura também. Meursault mostra-se um homem que controla o discurso, que julga a partir de si os demais personagens, que julga Deus e os árabes. Sua posição é de quem fala de modo assertivo, numa sintaxe que afirma e não titubeia, pouco questiona. Meursault é uma espécie de *juiz da vida em absurdo*, da qual a sua existência toma consciência e a problematiza. Seu discurso é de si, sobre si, para si e para uma tradição moral que resiste em repetir a tarefa de Sísifo sem dela tomar ciência.

Em contrapartida, quando Kamel Daoud opta por uma narrativa em diálogo entre narrador e narratário, faz seu texto se aproximar do campo da ética da alteridade proposto por Emmanuel Lévinas (2010). A concepção de alteridade em Lévinas está relacionada à ética. Abandonar o sistema filosófico ocidental baseado na ontologia, na construção de um sujeito ensimesmado, é a proposta do filósofo lituano para a construção de uma identidade que, segundo seus pressupostos, não está previamente pronta, mas se faz na interface com o outro, rosto a rosto em diálogo. Cita-se o filósofo:

> Esta inversão humana do em-si e do para-si, do "cada um por si", em um eu ético, em prioridade do para-outro, esta substituição do para-si da obstinação ontológica de um eu doravante decreto único, mas único por sua eleição a uma responsabilidade pelo outro homem – irrecusável e incessível – esta reviravolta radical produzir-se-ia no que chamo do encontro do rosto de outrem. Por trás da postura que ele toma ou que suporta – em seu aparecer, ele me chama e me ordena do fundo de sua nudez, de sua miséria, de sua mortalidade. É na relação pessoal, do eu com o outro, que o acontecimento ético, caridade e misericórdia, generosidade e obediência, conduz além ou eleva acima do ser (2010, p.242).

Assim, em Daoud, tem-se as identidades árabes reconstruídas em *O estrangeiro* de um modo particular: um escritor argelino projeta o seu desejo de escrever uma história (dirigida tanto a uma tradição ocidental, quanto à recepção dos povos periferizados) de que um jovem francês universitário procura saber das lacunas de uma história argelina e familiar ocultada no romance camusiano. Daoud constrói, desse modo, em sua ficção, uma França que quer e pede para ouvir, que abdica de cristalizar e obedecer unicamente aos sentidos de uma narrativa ensimesmada, canonizada e feita por um narrador assassino de um árabe (que era Meursault). Trata-se, pois, de uma França que se dispõe a "re-conhecer" essas identidades silenciadas. Tem-se aí a percepção de um ficcionista contemporâneo argelino que, a partir de seu lugar literário periférico, revela seu desejo de criar um narrador árabe-outro, aquele não mais apagado na fuligem de uma memória argelina negada por uma História única, eurocêntrica, mas um narrador que pode ter

uma voz desejada e valorizada pela escuta ocidental, que pode ter também o "privilégio" de contar a própria história familiar e nacional, em vez de apenas relegar-se ao analfabetismo, à fome, à exploração, à imigração, à subalternização ou mesmo à própria censura nacionalista e fundamentalista do Estado Islâmico na Argélia ao diálogo com o Ocidente e seus filhos laicos, brancos, de língua francesa.

Aquilo que o narrador daoudiano escolhe narrar como experiência só toma corpo no texto da forma que toma, porque a narrativa é dirigida a um jovem francês intelectual que lhe pediu a fala e que se posiciona como escuta. O discurso se tece em diálogo. Ainda que a fala do narrador Haroum impere e conduza o discurso, tudo o que ele revela se faz porque se fala em função do *outro*, do francês, nesse encontro e embate. O argelino, cujo irmão fora assassinado, ao se dirigir a um francês que investiga o que está ocultado na história camusiana, irá demostrar as suas marcas de trauma e revolta contra a França, contra a tradição literária, quanto à narrativa de Meursault. Contudo, tal revolta não se faz sem o conflito da posição simultânea de reverência e crítica ao clássico, bem como ao que a própria Argélia se tornou com um fundamentalismo religioso e com o autoritarismo de um regime político nacionalista.

Destaca-se que ainda que o narrador Haroum ceda e sirva ao desejo francês de ouvir, também é seu desejo falar. Ainda que Daoud opte pela narrativa em diálogo, seu romance igualmente não permite que o intelectual francês tenha um nome ou que o livro cuja história "(re)investiga", isto é, que figura como um caso"reaberto", tenha um título no romance. Nem Camus, nem o narratário, nem *O estrangeiro* são citados com nomes e identidades reconhecidas. Apenas o nome Meursault aparece no texto, desde o seu título: *Meursault contre-enquête*. Daoud não negou a identidade do assassino, esta precisaria estar bem exposta nos rumos da História.

Nesse contexto, a primeira identidade árabe aqui problematizada é a do autor Kamel Daoud: um escritor periférico que mostra seu desejo por publicar uma história ficcional em que um intelectual francês, sem nome, sem identidade, escute um árabe com nome Haroum e toda sua memória familiar e nacional, narrar a sua experiência com o trauma de um irmão (que sequer teve o direito a um nome ou corpo sepultado) ter sido assassinado por um francês em um livro. Daoud escreve, assim, para trazer um

nome: Moussa; e uma memória: a da tensão colonial, bem como sua presença marginalizada no texto de Camus.

A segunda identidade árabe posta em problematização aqui é a do narrador. Sua narrativa não vem da sua possibilidade de narrar voluntariamente. Ela serve a uma demanda do intelectual francês. Está-se aí diante de uma narrativa que aponta para as ambivalências da identidade desse sujeito que narra: ele não controla totalmente o discurso, uma vez que sua fala é gestada a partir do outro, ele só tem o privilégio de ser narrador em face do narratário (um só é narrador porque o outro é narratário e vice-versa), mas, contudo, tem-se uma narrativa em tom de revolta contra o passado colonial e literário, de modo que só pela narrativa, o outro lado da História pode vir à tona. Há uma dialética entre "servir e reagir": a dialética da narrativa pós-colonial, trançada de contradições e conflitos, como é a própria história colonial.

O trecho a seguir se faz ilustrativo do tom dialógico da narrativa e do tom revoltado que marca o discurso do narrador Haroum presentes no romance de Daoud:

> Você registrou isso? Meu irmão se chamava Moussa. Ele tinha um nome. Mas continuará sendo o árabe, para sempre. O último da lista, excluído do inventário do seu Robinson. Estranho, não é? Há séculos, o colono espalha a sua fortuna dando nomes às coisas de que se apropria e retirando os nomes daqueles que os incomodam. Se ele chama o meu irmão de o árabe, é pra mata-lo como se mata o tempo, passeando sem rumo. Para seu governo, saiba que, depois da independência, mamãe lutou durante anos para mater uma pensão materna de mártir. Você deve imaginar que ela nunca conseguiu. Pois me diga, por favor, por quê? Impossível provar que o árabe era um filho – e um irmão. Impossível provar que ele havia existido, sendo que ele foi morto publicamente. Impossível encontrar e confirmar alguma ligação entre Moussa e ele próprio! Como dizer isso para a humanidade se você não sabe escrever livros? Mamãe passou um bom tempo, durante os primeiros meses da Independência, tentando colher assinaturas ou testemunhos, em vão. Moussa não tinha nem mesmo cadáver!
>
> Moussa, Moussa, Moussa...Gosto às vezes, de repetir esse nome, para que ele não desapareça dos alfabetos. Insisto nesse ponto e quero que você escreva em alto e bom som. Um homem acaba de receber seu nome meio século depois de sua morte e de seu nascimento. Insisto nisso.
>
> Eu pago a conta nesta primeira noite. E o seu nome, qual é? (DAOUD, 2013, p. 22-23).

Note-se que ainda que o nome do intelectual francês seja interpelado por Haroum, a autoria de Daoud não permite que ele se revele, reconstruindo *O estrangeiro* em sua obra numa reconfiguração em que não há lugar para a identidade do interlocutor francês, que figura sem subjetividade ou memória familiar, como figurara o árabe em Camus.

A passagem seguinte traz, por sua vez, a descrição de quem era Moussa, o árabe assassinado por Meursault. É a primeira vez na História da literatura ocidental que se oferece uma silhueta, voz, corpo, face, memória do árabe assassinado e marginalizado no clássico camusiano:

> Eu recompunha tudo. As bebedeiras frequentes de Moussa nos últimos tempos, aquele cheiro que pairava no ar, o sorriso orgulhoso que ele exibia ao cruzar com os amigos, suas conversas excessivamente sérias, quase engraçadas, e aquele jeito que meu irmão tinha de brincar com sua faca e me mostrar suas tatuagens. “Echeda fi Allah” (“Deus é o meu apoio”).”Ande ou morra”, no ombro direito dele. “cala a boca”, com um coração partido desenhado no antebraço esquerdo. Esse foi o único livro que Moussa escreveu. Mais curto que um último suspiro, resumindo-se a três frases registradas no papel mais antigo do mundo, a sua própria pele. (...) mais detalhes? Oh, não sei mais, o seu macacão, as suas sandálias, a sua barba de profeta e as suas mãos enormes que tentavam segurar o fantasma de meu pai, e a sua história de uma mulher sem nome e sem honra. Realmente, não sei mais do que isso, senhor “investigador universitário” (2013, p. 30).

Destaca-se no trecho o fato de que à proporção que Moussa vai ganhando traços humanizados, subjetividade e dignidade em sua existência singular, a identidade “despersonalizada” do narratário francês é reforçada pela sua nomeação genérica “investigador universitário”, a qual guarda certa ironia com os tipos intelectuais franceses e todo um sistema filosófico construído como superior e civilizador por parte da França. Aqui se vê revolta, vingança e crítica nas pistas do romance frente ao domínio francês na Argélia, de modo que a obra de Daoud mostra-se um construto ambivalente e conflituoso entre se abrir ao outro e atacá-lo, dar-lhe o “troco”. Daoud parece dar tiros, assassinar a subjetividade francesa na pessoa do narratário, isto é, no modo como seleciona figurá-la no texto.

Chama igualmente atenção a maneira como o romance reapresenta a coletividade árabe que passa na rua, a coletividade sem nome, que constrói-se no texto camusiano e reconstrói-se na narrativa de Haroum. Segue o trecho:

> Como todos os demais você deve ter lido essa história tal como a contou o homem que a escreveu. Ele escreve tão bme que as suas palavras parecem pedras talhadas pela própria exatidão. (...) Você viu amaneira dele de escrever? Ele parece usar toda a arte da poesia apenas para falar de um tiro! Seu mundo é limpo, burilado pela claridade da manhã, preciso, nítido, composto com pinceladas de aromas e horizontes. A única sombra é a dos "árabes", objetos fluidos e disparatados, vindos de "antigamente", como fantasmas, tendo apenas o som de uma flauta como linguagem. Digo a mim mesmo que ele devia ficar cansado de ficar dando voltas em vão em um país que não queria saber dele, nem morto , nem vivo. O assassinato que cometeu parece o de um amante decepcionado com uma terra que ele não conseguiu possuir. Como deve ter sofrido o pobre! Ser filho de um lugar que não o deu à luz (2013, p. 11)

E mais adiante:

> Nós éramos fantasmas nesse país enquanto os colonos abusavam dele e passeavam nele fazendo o que bem entendessem. E hoje? Pois bem, hoje é o contrário! Eles voltam aqui, à vezes, segurando as mãos de seus descendentes em viagens organizadas para os *pied-noirs* ou para os filhos dos nostálgicos, procurando reencontrar uma rua, uma casa ou uma árvore com as suas iniciais gravadas no tronco. Vi recentemente um grupo de franceses na frente de uma loja de tabaco do aeroporto. Como espectros discretos e calados, eles nos olhavam, a nós, os árabes, em silêncio, exatamente como se fossemos pedras ou árvores mortas. E, no entanto, essa história já acabou. É o que o silêncio deles dizia (2013, p. 20)

Os trechos mostram o sentimento de revolta, de raiva de Haroum em relação ao modo como os árabes foram construídos em Camus. O romance daoudiano luta, portanto, contra a massificação identitária dos argelinos, denuncia o estereotipização como a prática chave de um narrador imperialista e colonizador. A "revanche" crítica contra Meursault, contudo, está posta na necessidade acima observada de o narrador daoudiano denunciar o modo como a coletividade árabe foi tecida no clássico *L'étranger* como passiva e silenciosa ("pedras ou árvores mortas"). Nesse movimento, o romance de Daoud grita a toda uma tradição literária, ao Ocidente, à própria Argélia e mesmo a todas as periferias colonizadas que podem ouvi-lo em variadas traduções recebidas pelo romance, premiado pelo Goncort de 2015, quem foram os franceses

(narradores, escritores ou colonizadores): imperialistas que fantasmagorizaram os argelinos.

Considerações finais

Daoud reescreve *O estrangeiro* e sua ficção cumpre o papel ético da Literatura de ser capaz de abrir portas para vozes descentradas, subalternizadas, para a reformulação democrática das identidades dos povos colonizados. Sua obra oferece um dissenso necessário a uma tradição cristalizada de leitura crítica sobre o clássico de Camus e sobre a história da Argélia capaz de ampliar o repertório de conhecimento de leitoras e leitores ocidentais e periféricos. E o faz desse lugar característico das relações humanas travadas em contextos de lutas políticas: o lugar da ambivalência, o lugar em que ser é ser a partir do outro, da sua generosidade, da sua miséria.

Referências

CAMUS, Albert.*O estrangeiro.* Trad. Valery Rumjanek. 38 ed. Rio de Janeiro: Record 2016.

_____. *O mito de Sísifo.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.

DAOUD, Kamel. *O caso Meursault*. Trad. Bernardo Ajzemberg. 1 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva.11.ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós*. 5ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WALTER, Roland. Multitransintercultura: literatura, teoria pós-colonial e ecocrítica. In: SEDYCIAS, João. *Repensando a teoria literária contemporânea*. Recife: Editora UFPE, 2015.

Camus

Daoud

Hall

Said

Hutcheon

Levinas

Walter

A SOMBRA E SEU CONTRÁRIO: AS IDENTIDADES E SUAS VERSÕES

Célia Aparecida Ribeiro Rodrigues (UFG)[1]

Resumo: Pretende-se analisar a configuração da identidade dos narradores dos romances *A Majestade do Xingu* (1997), do brasileiro Moacyr Scliar e *O Olho de Hertzog* (2010), do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho, a partir de conceitos teóricos dos Estudos Culturais, embasados sobretudo em Stuart Hall (2014), Bauman (2005). Principia-se das noções de identidade e alteridade, tendo em vista que, segundo aquele sociólogo, a indagação sobre a identidade aparece quando o indivíduo defronta-se com um outro modo de existência e percebe-se, então, como um eu-outro.

Palavras-chave: Identidade; Diferença; Moacyr Scliar; João Paulo Borges Coelho.

> "Uma coisa é certa: existe sempre, acerca de nós próprios, mais que uma versão".
>
> (COELHO, 2010, p. 234)

Este artigo se constitui em um recorte da pesquisa de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, no âmbito da linha de pesquisa Literatura Comparada e Estudos Culturais.

Pensar como a categoria identidade está representada pelos narradores dos romances A *Majestade do Xingu,* (1997), do brasileiro Moacyr Scliar e O *Olho de Hertzog* (2010), do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho constituiu-se no problema de pesquisa que norteou o trabalho investigativo. Para alcançar resposta, buscou-se, a partir de conceitos teóricos dos Estudos Culturais, embasados sobretudo em Sygmunt Bauman (2005), Stuart Hall (2014) e Manuel Castells (2018), analisar os processos identitários desses narradores, bem como discutir os conceitos de identidade, bem como observar como e se as representações das identidades dos narradores-personagens dialogam entre si a partir da perspectiva do descentramento ou fragmentação do sujeito enunciada por Hall.

A investigação foi concebida, ancorada na certeza de que estudos científicos sobre a temática "identidade" e "alteridade" são importantes e necessários, tendo em vista que são elas, as identidades, que constroem a vida em sociedade. Nesse sentido, analisar as

[1] Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Goiás. Mestra em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. E-mail: bycelia1@gmail.com.

contribuições dos autores, tendo como referencial olhares de teóricos reconhecidos, notadamente dos Estudos Culturais, é extremamente contributivo para a ciência e, também, para a sociedade, pois esta tem a oportunidade de se perceber e de se (re)construir, a partir das narrativas apresentadas.

O autor de *A Majestade do Xingu*, Moacyr Jaime Scliar nasceu em Porto Alegre (RS), em 1937, filho de imigrantes judeus russos. Graduou-se em Medicina e foi professor da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre, tendo falecido em 2011. Em 1993 e 1997, foi professor visitante na Brown University e na Universidade do Texas, ambas nos EUA.

Publicou mais de sete dezenas de títulos que contemplam romances, contos, crônicas, ensaios e ficção juvenil. Sua obra foi publicada em vários países, com grande repercussão crítica.

Recebeu variados prêmios, dentre eles: 1968 – Prêmio Academia Mineira de Letras (*O carnaval dos animais*); 1974 – Prêmio Joaquim Manoel de Macedo do Governo do Estado do Rio (*O exército de um homem só*); 1977 – Prêmio Brasília da Fundação Cultural do Distrito Federal *(Mês de cães danados*); 1977 – Prêmio Guimarães Rosa do Governo do Estado de Minas Gerais (*Doutor Miragem*); 1980 – Prêmio Associação Paulista de Crítica de Arte - APCA-(*O Centauro no Jardim*, categoria Romance); 1988 – Prêmio Jabuti (*O olho enigmático*); 1989 – Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA- (*O olho enigmático*, categoria Literatura); 1989 – Prêmio Casa de las Americas (*O olho enigmático*); 1993 – Prêmio Jabuti (*Sonhos Tropicais*, categoria Romance); 1997 – Prêmio Açorianos - Prefeitura de Porto Alegre- (*A majestade do Xingu*); 1998 – Prêmio José Lins do Rego (Academia Brasileira de Letras- (*A majestade do Xingu*); 2000 – Prêmio Jabuti (*A mulher que escreveu a Bíblia*, categoria Romance); 2009 – Prêmio Jabuti (*Manual da paixão solitária*, categoria Romance e Ficção do Ano); 2003 - eleito membro da Academia Brasileira de Letras.

Scliar desempenhou as duas carreiras – a de escritor e a de médico – de forma mutuamente complementar.

Já o autor de *O olho de Hertzog* nasceu na cidade de Porto/Portugal em 1955, filho de pai português e mãe moçambicana, mudou-se para Moçambique ainda na infância onde adquiriu nacionalidade deste país.

Historiador, com Doutoramento em História Econômica e Social pela Universidade de Bradford, no Reino Unido e Licenciatura em História pela Universidade Eduardo Mondlane de Maputo, Moçambique, leciona História Contemporânea de Moçambique e África Austral nesta Universidade e atua como professor convidado no Mestrado em História da África da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dedica-se à investigação das guerras colonial e civil em Moçambique, com publicações acadêmicas variadas sobre o assunto.

Evocando Moçambique como pano de fundo para seu trabalho de ficção, estreou nessa área com o romance *As duas sombras do rio (2003).* Foi o vencedor do Prêmio José Craveirinha, em 2005, com o livro *As visitas do Dr. Valdez*. E em 2009 foi galardoado com o Prêmio Leya pelo romance *O olho de Hertzog*. A Universidade de Aveiro, Portugal, outorgou-lhe título de Doutor *Honoris Causa,* no ano de 2012.

Além de inúmeros trabalhos na área da história, da política e na área social, publicou duas histórias em quadrinhos: *Akapwitchi Akaporo. armas e escravos* (1981) e *No tempo do Farelahi* (1984) nas quais assina apenas João Paulo. Dentre romances e novelas, escreveu: *As duas sombras do rio (2003), As Visitas do Dr. Valdez (2004), Índicos Indícios I. Setentrião* (2005), *Índicos Indícios II. Meridião* (2005), *Crônica da Rua 513.2* (2006), *Campo de trânsito (2007), Hinyambaan* (2008), *O olho de Hertzog* (2010), *Cidade dos espelhos* (2011), *Rainhas da noite* (2013), *Água – uma novela rural* (2016), e *Ponta Gea* (2017).

Identidade: um quebra-cabeça incompleto

O sociólogo e filósofo Zygmunt Bauman (2005), no livro *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*, concebe a identidade como o "eu postulado" em uma direção a qual se empenha e pela qual avalia, censura e corrige os seus movimentos. (BAUMAN, 2005, p.74). Nesse sentido, a construção da identidade está posta como uma autodeterminação, um esforço, um processo em desenvolvimento.

Bauman traça paralelo da elaboração da identidade com a montagem de um quebra-cabeça, fazendo importante observação: o quebra-cabeça que se compra na loja vem com um número delimitado de peças e com a figura final de montagem claramente definida – a tarefa está direcionada para o objetivo. O mesmo não ocorre com a construção da identidade: o ajustamento das peças e a completude do conjunto não estão assegurados desde o início, o indivíduo lança mão das peças disponíveis e vai experimentando rumo

aos pontos possíveis – trabalho direcionado para os meios. (BAUMAN, 2005, p. 55). Mesmo porque, na modernidade, denominada por esse polonês de modernidade líquida, não há outra opção a fazer, senão ajustar os pedaços, infinitamente.

Acrescenta que "a fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas." (BAUMAN, 2005, p. 22).

Por sua vez, o sociólogo jamaicano Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*(2014), assevera que a chamada crise de identidade insere-se no amplo processo de mudanças que está desarticulando as sociedades modernas e abalando os referenciais dos indivíduos.

Hall alerta inicialmente para o fato de que o conceito de identidade "é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova" (HALL, 2014, p. 9) e assim sendo, é impossível oferecer afirmações conclusivas. Porém, acredita que as sociedades modernas (especificamente do final do século XX) estão sendo transformadas por mudanças estruturais, fragmentando paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que tinham dado aos homens "sólidas localizações como indivíduos sociais", permutando também a ideia de sujeitos integrados, uma vez impactados em suas identidades pessoais (HALL, 2014, p. 10).

A descentração do sujeito de si mesmo e do lugar social e cultural no mundo, constitui a chamada crise de identidade. Citando o crítico cultural Kobena Mercer, Hall enuncia que a identidade se torna uma questão somente quando a dúvida e a incerteza instalam a percepção do deslocamento ou fragmentação de uma identidade, até então suposta como fixa, coerente e estável. (HALL, 2014, p. 10).

Pautando-se pela realidade do descentramento, Hall mapeia as três concepções de identidade que resultaram nas identidades fragmentadas do sujeito pós-moderno. A primeira diz respeito a identidade do sujeito do Iluminismo, concebido como um indivíduo centrado, unificado, dotado de razão, de consciência e de ação. Essa identidade tinha origem com o nascimento do sujeito e se desenvolvia ao longo da vida, porém, a essência permanecia a mesma, consistindo-se em um "núcleo interior". O sociólogo destaca tratar-se de uma concepção individualista do sujeito e da identidade. (HALL, 2014, p. 11).

A segunda concepção, presente no mundo moderno, trata daquela identidade do sujeito sociológico, sendo este dependente das relações com os outros, mediado pela cultura, mantendo ainda o seu núcleo, mas sofrendo as modificações advindas das interações. Essa noção, segundo Hall, tornou-se a concepção sociológica clássica da questão da identidade.

Como terceira concepção, aparece a identidade do sujeito pós-moderno, sem identidade fixa, essencial ou permanente, "formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam." É definida historicamente e não biologicamente (HALL, 2014, p. 11/12). Isso resulta nas diferentes identidades assumidas pelo sujeito em diferentes momentos.

Ambos os autores apontam para a crise daquela identidade "integral, originária e unificada".

Na perspectiva de Hall, ao tratar da identidade descentrada, fragmentada, "formada e transformada continuamente" encontra-se o narrador-protagonista Hans, da narrativa *O olho de Hertzog*, que sinaliza para a fragmentação de sua/nossa identidade. Decorrido algum tempo do início da guerra, durante o deslocamento da coluna militar, em terras africanas, ele reflete acerca do "descentramento" da identidade e explicita a

> Estranha condição a de nós todos, feitos de duas metades, uma que é pública e outra que é muito difícil definir. A primeira vive connosco o tempo todo, está por assim dizer em vigor no confronto com os outros, e também, atrevo-me a dizê-lo, no confronto connosco próprios; é essa metade que nos protege. Mas eis que irrompe a outra, cujos contornos nem nós conhecemos bem, uma espécie de reflexo negro, um negativo clandestinamente alojado em nosso interior que, aproveitando-se do caos gerado (no caso, por obra da doença de Lettow), resolve vir à superfície espreitar sem que a nossa vigilância – laboriosamente construída ao longo do tempo, ao longo de toda uma carreira – possa fazer qualquer coisa para o impedir. (COELHO, 2010, p. 212).

Tais reflexões vão ao encontro da argumentação do sociólogo jamaicano quando afirma que o sujeito está se tornando fragmentado, composto de várias identidades que podem ser contraditórias, e não resolvidas, tal como ocorre com os protagonistas das duas narrativas.

Hall comenta os cinco marcos na teoria social e nas ciências humanas que impactaram o descentramento final do sujeito cartesiano/iluminista.

Segundo ele, a primeira descentração refere-se ao pensamento marxista elaborado no século XIX e reinterpretado no século XX. Ao afirmar que "os homens fazem a história, mas

somente sob as condições que lhe são dadas" deslocou a ideia de essência interior universal do homem, uma vez que sua ação fica condicionada ao momento histórico e às ações das gerações anteriores.

Como segundo marco ele destaca a teoria do inconsciente de Freud, estudada depois por Lacan, segundo a qual a constituição de nossa identidade, sexualidade e estrutura de nossos desejos ocorre a partir de processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, em contraposição ao "sujeito cognoscente e racional" de Descartes, dotado de uma identidade fixa e unificada, "assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento." (HALL, 2014, p. 24)

O terceiro descentramento adveio do trabalho do linguista estruturalista Ferdinand de Saussure, seguido por Derrida, com a compreensão de que o homem não é o autor das afirmações e dos significados expressados por meio da língua, mas sim, a língua é utilizada e os sentidos são construídos no "interior das regras da língua e dos sistemas de significado" da própria cultura. Isso quer dizer que "o significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença). (HALL, 2014, p. 26)

Hall destaca a contribuição do filósofo e historiador francês Michel Foucault, com o quarto marco ao postular o papel do poder disciplinar na sociedade, que, ao realizar a vigilância dos indivíduos objetivando domínio do "corpo dócil", contribui para o isolamento e individualização do sujeito individual.

O feminismo representa, segundo Hall, o quinto marco a colaborar para o descentramento do sujeito cartesiano ao possibilitar o nascimento histórico de uma "política de identidade". Ao englobar outros "novos movimentos sociais" uma vez que " o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e às lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas e assim por diante", e com cada um dos movimentos reivindicando a identidade social de seus postulantes, colocou em questionamento a noção de identidade unificada.

Tais descentramentos impactaram sobremaneira na forma como o sujeito e a identidade são definidos na "modernidade tardia", afiança Hall.

Identidade nacional

Segundo Bauman, a identidade nacional é construída pelo Estado e suas forças objetivando traçar fronteira entre o "nós" e "eles". (BAUMAN, 2005, p. 28) e dessa forma, essa identidade calaria as "identidades menores" em nome daquela unidade certificada pelo Estado. Nesse sentido, ele assegura que pertencer a uma nação foi uma

"convenção arduamente construída", sendo a nação uma entidade imaginada que ingressou no mundo vivido (lebenswelt) mediado pelo "artifício de um conceito".

Estudada por Hall como identidade cultural, tendo em vista que as culturas nacionais se constituem em uma das principais fontes da identidade nacional, esta identidade se patenteia na dicotomia identidade/alteridade e diferencia-se pelo pertencimento a um modo de vida em oposição a outra forma de Outro, ou seja, se constrói na alteridade. Para esse autor, ela se configura a partir da representação: "na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação." (HALL, 2014, p. 30). Ele se preocupa, mais especificamente, com a identidade cultural na modernidade tardia, ou pós-modernidade, afetada pela globalização.

Hall argumenta que

> a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos - um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. (HALL, 2014, p. 30).

Destarte, convocando as duas narrativas em análise, percebemos que os narradores do texto moçambicano estão impregnados pela ideia de pertencimento à imperialista nação alemã, cientes do seu poderio e contaminados pelo "dever/desejo" de preservação e ampliação de seus territórios. Eles parecem não se impactar com as diferenças culturais, lançam um olhar raso sobre os diferentes, ressaltando aspectos negativos, tais como a "ferocidade" dos *askaris* (africanos que aderiram ao exército alemão), e a possível falta de lealdade dos carregadores e pisteiros, compostos por nativos.

Hans narra o primeiro combate testemunhado, a batalha travada em Ngomano, ocorrida a 24 de novembro de 1917, durante a primeira guerra mundial, entre o exército alemão e as forças portuguesas, na aldeia localizada ao norte de Moçambique na província de Cabo Delgado, fronteira com a Tanzânia, na confluência dos rios Rovuma e Lugenda, quando o exército alemão saiu vitorioso. Ele observa que

> sobressaíam, neste aspecto, os *askaris*, que avançavam aos gritos, largando capins, perseguindo de facão na mão o inimigo apavorado como se tivessem uma sede urgente de algo que estivesse escondido dentro dele. Uma sede urgente e infinita. [...] Eu, Deus me perdoasse!, não consegui deixar de me perguntar como seria no dia em que essa crueza tão espontânea dos *askaris* se virasse contra nós! (COELHO, 2010, p. 75)

Sobre os carregadores (de víveres) que compunham o recurso humano indispensável aos exércitos que lutaram na primeira guerra na África, Manuel de Carvalho (2015) menciona observação do sargento Cardoso Mirão, que fez parte da expedição de 1917 a Moçambique: "Não são homens porque não têm nome; também não são soldados porque não têm número. Não se chamam, contam-se. Formam-se a varapau, põe-se-lhes uma carga à cabeça e pronto". (CARVALHO, 2015, p. 242)

Por conseguinte, a citação nos remete à discussão engendrada por Bauman (2005) quando assegura que "o significado da 'identidade da subclasse' é a ausência de identidade, a abolição ou negação da individualidade, do 'rosto' – esse objeto do dever ético e da preocupação moral." (BAUMAN, 2005, p. 46). Discutiremos melhor esses sistemas classificatórios ao abordarmos as identidades moçambicana e brasileira no capítulo destinado a esse fim.

Por outro lado, o narrador do texto *A majestade do Xingu* demonstra um olhar atravessado pelas diferenças culturais e confessa certa identificação com os índios brasileiros, objeto da atenção do indigenista Noel Nutels:

> porque no fundo eu, judeuzinho russo, tinha afinidades com os índios antropófagos. Eu não tinha vindo, como eles, pelo estreito de Bering, tinha vindo com o Madeira, mas havia uma certa identificação, se não atávica, pelo menos psicológica. O que era eu, doutor, senão um canibal em potencial, capaz de devorar ainda que metaforicamente, as pessoas a meu redor? (SCLIAR, 1997, p. 69).

Identidades e suas versões

Como é possível notar, a narrativa moçambicana apresenta, já ao início, a problemática da identidade, quando o narrador, em terceira pessoa, anuncia o momento em que a galera Ferreira adentra a baía de Lourenço Marques e os passageiros começam a desembarcar: "Finalmente, Hans Mahrenholz. Nos documentos, Henry Miller, súbdito inglês embarcado na cidade de Durban, viajando para Lourenço Marques em sondagem de oportunidades de negócio. E que negócio seria esse?"(COELHO, 2010, p. 17).

Nesse momento já está despertada a dúvida e a curiosidade do leitor para saber a respeito da identidade dessa personagem, que, no capítulo seguinte, assume a narrativa em primeira pessoa, com a identidade de Hans Mahrenholz, jovem alemão a serviço do exército de seu país, em terras africanas.

Dessa forma, as personagens não são quem se apresenta em um primeiro momento, a versão conhecida da identidade vai sendo substituída por outra versão, sucessivamente.

A começar pelo narrador que se dá a conhecer como jornalista de nome Henry Miller, de nacionalidade inglesa, desenvolvendo pesquisa em Lourenço Marques para escrever sobre as minas de diamantes. Mas também se faz passar por empresário, interessado em prospectar negócios na África.

O segundo narrador do mesmo texto, logo ao início, anuncia a eminência da problemática da questão da identidade que permeia a obra. Ao relatar os planos de sua ida à África, explicita que o avião que o levaria, juntamente com armamentos e víveres, não teria condições de regresso e suas peças seriam reaproveitadas para a montagem de uma estação de rádio a ser utilizada pelo exército alemão, além da utilização da estrutura de alumínio, tubos, cabos e lonas para atendimento a diversas necessidades da tropa.

Ele assevera: "Quanto a nós, os navegantes (nessa altura eu já me voluntariara e tinha sido aceite na tripulação), tal como o resto do equipamento, perderíamos a nossa identidade para nos tornarmos numa outra coisa qualquer que ainda desconhecíamos. Até nós, portanto." (COELHO, 2010, p. 49).

O que pretendia o narrador ao enunciar tal transformação, senão sinalizar para a complexidade da questão identitária? Além disso, classificava-se, a princípio, como "um jovem oficial ingénuo entusiasmado que, como disse, assumia Lettow como modelo absoluto." (COELHO, 2010, p. 67).

A impressão do primeiro combate presenciado pelo narrador, aquele ocorrido na localidade de Ngomano, em 25 de novembro de 1917, sob o comando do general alemão Paul Emil Von Lettow-Vorbeck (Saarlouis, 1870 – Hamburgo, 1964) comandante da campanha da África Oriental Alemã na Primeira Guerra Mundial, possivelmente tenha provocado alguma transformação em sua personalidade, e por meio do ato de narrar ele deseje exorcizar os atos hediondos cometidos por seus pares, e observados por ele. Pode-se inferir isso a partir de suas reflexões ou digressões.

Ele questiona seu interlocutor: "Já assistiu a um combate assim aberto? Calculo que não, e, num certo sentido, ainda bem. É uma experiência com mais poder de nos moldar o caráter do que a de uma juventude inteira numa escola ou numa academia." (COELHO, 2010, p. 72).

O combate exterior, entre elementos da mesma raça humana, repercute em seu interior, fazendo-o refletir acerca de sua/nossa humanidade. Ele discorre sobre o ódio ao inimigo, não pelo que é, mas pelo que representa e a necessidade, bem como

impossibilidade de esquecimento: “Isso: homens sem rosto e sem nome que, num afã, tudo fazemos para erradicar da paisagem a fim de podermos permanecer humanos depois dos actos hediondos.” (COELHO, 2010, p. 73). Mas vaticina, ao descrever o horror dos estertores finais dos adversários: “Sim, um gemido, um maldito uivo já sem timbre humano. São os invólucros envolvidos por esse som que se nos colam à consciência para sempre.” (COELHO, 2010, p. 74).

Esse narrador opera com um jogo de esconde-esconde das identidades dos personagens, inclusive da própria. Elas vão se deixando ver a partir dos olhares dos outros.

Presente de modo recorrente no desenvolvimento da narrativa, a figura da serpente/cobra reforça a ideia de permuta de “roupagem” das personagens, como uma troca de casca/camada, indicando, portanto, para outras possibilidades semânticas. Transcorrida metade da narrativa, e, com o intuito de justificar sua maneira de enunciar, o narrador confessa, à página 298, que não é jornalista (Henry Miller), conforme se apresentara ao início da narrativa. Despe-se, assim, uma das identidades superpostas à de militar:

> Sei o que vai dizer-me. Que volto à convocação dos animais da floresta, que o faço sempre que me falta a arte de descrever os homens como humanos, de explicar os seus procedimentos. Não sou jornalista, embora me tenha apresentado como tal (penso que isso está mais do que evidente nesta altura). (COELHO, 2010, p. 298)

E complementa:

> Se você fosse militar, explicava-lhe a coisa exatamente nesses termos, e estou certo de que me entenderia. Diria que tacticamente, naquilo que era visível, éramos uma cobra serpenteando por entre as árvores, ao longo das margens dos rios. COELHO, 2010, p. 298).

Sua trajetória parece ter sentido a partir dos acontecimentos vivenciados por ele junto a seus superiores, principalmente o general Lettow-Vorbeck e o coronel Sebastian Glück, conforme exemplo: **“**Que raio de doença é esta de que todos padecemos, de só nos podermos estruturar a nós próprios através das relações que estabelecemos com os nossos semelhantes? Que doença era a minha, de depender sempre de alguém?” (COELHO, 2010, p. 319).

Além disso, Sebastian Glück é apresentado por meio de várias versões dos demais personagens. Temos a versão do major Matthaus - que teria ouvido a história, "por mero acaso em Viena, da boca de um diplomata, à época adido na corte do Czar" (COELHO, 2010, p. 162) – p. 159/162; a versão dos soldados africanos – p. 306; e a versão de João Santana da Cruz – auxiliar de cozinheiro do exército alemão – o Motontora – "irmão" de Gluck – p. 310/314.

Vale ressaltar que sobre o general Paul Emil Lettow-Vorbek, personalidade histórica, há apenas uma única versão, e esta coincide com a biografia encontrada nos livros de história.

Por sua vez, o narrador de *A majestade do Xingu* também percebe e reflete sobre a fragmentação de sua identidade. Ele discorre sobre a atuação de Noel Nutels, seja em defesa dos índios, seja atuando como médico ou propondo políticas sanitaristas, sempre tendo como contraponto a própria existência.

De modo semelhante àquele narrador, este também assume outra personalidade, a do amigo Noel, quando escreve e assina "cartas" supostamente escritas por esse médico e dirigidas ao próprio filho, Zequi, jovem idealista, estudante de ciências sociais, participante da União Nacional dos Estudantes, e militante da Juventude Comunista:

> Que cartas escrevi. Aliás: que cartas o Noel escreveu. Noel, Noel, não tens abelhas mas vendes mel, escreves cartas sem ter papel. (...) Guardei cópias de todas as suas cartas, Noel, de todas as cartas que escrevi, que você escreveu, que nós escrevemos, Noel – meu amigo, meu irmão. (SCLIAR, 1997, p. 140)

Salta do texto o incômodo demonstrado pelo narrador, a sensação de sua pequenez, de não se sentir essencialmente integral. Ele relata ao médico que o ouve na UTI:

> Eu sei doutor, que perto do Noel eu não tinha importância nenhuma, ele era um grande homem e eu um homem muito pequeno, ele era a luz e eu a sombra. Noel era o sol, nascendo ao Leste e marchando para o Oeste, marchando impávido, glorioso. Eu, o que era eu? Um modesto e desconhecido planeta gravitando em sua órbita. Planeta? Menos, Planetóide. Asteróide. Grânulo de poeira cósmica. Buraco negro. Buraquinho negro. [...] Noel era tudo, eu era nada. Nada. (SCLIAR, 1997, p. 106).

As estratégias utilizadas pelos dois autores, ao colocarem os narradores-personagens realizando suas travessias, seja da Rússia para o Brasil ou da Alemanha para/na África/Moçambique, já explicitam, a nosso ver, um duplo deslocamento: físico e psicológico. E apontam para a jornada a ser empreendida em busca do conhecimento

de si mesmos. Esse movimento parece de acordo com a discussão de Bauman (retomando a fórmula de Siegried Kracauer), quando assevera que as comunidades definidoras das identidades podem ser de dois tipos: as comunidades de vida e de destino, em que os membros "'vivem juntos numa ligação absoluta' e aquelas que são "'fundidas unicamente por ideias ou por uma variedade de princípios'". Segundo ele, o questionamento acerca da identidade ocorre somente quando se verifica o não pertencimento pois "a ideia de ter uma identidade não vai ocorrer às pessoas enquanto o 'pertencimento' continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa" (BAUMAN, 2005, p.18).

Referências

BAUMAN, Zigmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

COELHO, João Paulo Borges. **O olho de Hertzog**. Lisboa: Leya, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

SCLIAR, Moacyr. **A majestade do Xingu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Tomaz Tadeu da Silva (org). Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DO NATIVO NO NOVO MUNDO

Juliana Almeida Salles (UFRJ)[1]

Resumo: Após os primeiros encontros entre nativos e colonizadores, estes acharam necessário tecer narrativas que pudessem povoar o imaginário europeu com o que o Novo Mundo podia oferecer. Buscando justificar suas práticas, os exploradores manipularam, através das crônicas coloniais, a representação literária do nativo-americano. Estas representações afetaram o discurso sobre o nativo desde o século XV até a contemporaneidade.
Palavras-chave: Literatura indígena; representação literária nativa; crônicas coloniais.

16 de novembro de 1532. Cajamarca, Peru.

Após alguns contatos prévios, padre Vicente de Valverde encontra-se com Atahualpa, liderança Inca, para falar-lhe de seu deus cristão. Baseado na fé do espanhol, o diálogo tem como objetivo principal fazer com que o Inca renuncie a seus deuses e aceite, como seu único senhor, o deus cristão, assim como também preste vassalagem a Dom Carlos, imperador espanhol (CORNEJO POLAR, 2004, p. 81). Atahualpa, por sua vez, questiona tal pedido e pede provas do que foi dito pelo outro.

Este diálogo, é importante ressaltar, não foi feito de maneira direta, pois Atahualpa não falava espanhol, e nem os espanhóis a língua Inca. Havia, porém, um tradutor que atuava como ponte entre os dois mundos, mas a eficácia de seu trabalho neste encontro é, no mínimo, duvidosa. Além disso, as diferenças culturais em relação à concepção de mundo afetam diretamente o "diálogo", tornando algumas das reações do outro completamente inaceitáveis e desrespeitosas.

Apesar da dificuldade de comunicação, o "diálogo" prossegue com Valverde, que está munido de uma prova, a seu ver, irrefutável da existência e do poder deste deus: a bíblia. Apesar de ser um livro amplamente conhecido ao redor do mundo, a obra escrita que traria narrativas sobre o deus cristão e seu filho, para o Inca, era algo completamente inusitado – principalmente no meio de um diálogo[2]. Para a cultura Inca[3],

[1] Mestra em Literaturas de língua inglesa (2014) e doutoranda em Literatura Comparada. Contato: juliana.salles18@gmail.com.

[2] Aqui, refiro-me ao contexto oral – familiar para o indígena.

[3] Não só para a cultura Inca, mas também para inúmeras outras nações indígenas, a oralidade era a base da comunicação. O registro de informações existia, mas diferentemente da concepção Ocidental: muitas

baseada na oralidade e não familiarizada com a escrita sob os moldes europeus, receber um livro como resposta a uma questão é bastante inesperado. Contudo, ao receber o objeto, o Inca busca entender como aquilo pode sanar suas dúvidas.

Na literatura sobre este encontro, alguns teóricos alegam que o indígena leva o livro ao ouvido, na esperança de que lhe diga algo. Para tal, por vezes é dito que o Inca abre e folheia o livro. Enquanto esta ação parece ser improvável, devido à falta de familiaridade do nativo com o objeto que lhe foi oferecido, aquela parece-nos ser a mais presumível. Todavia, apesar das tentativas, Atahualpa não obtém resposta alguma daquele objeto. Sua frustração gera uma reação: o livro é arremessado ao chão.

Nesta cena pode-se perceber a hierarquia não só das línguas (espanhol/quéchua/latim), mas também das formas de expressão envolvidas. A palavra falada de Valverde, em espanhol, tinha vantagem sobre a fala de Atahualpa, em quéchua. Porém, não havia, naquela situação, nada mais privilegiado do que a palavra (de deus) escrita (em latim). E para ilustrar o absurdo em que se baseia esta hierarquia, Antonio Cornejo Polar (2004) assinala que a comitiva dos nobres espanhóis era majoritariamente analfabeta em espanhol, e, consequentemente, em latim (p. 82). A bíblia, aqui, representa um poder unilateral que deve ser obedecido, e nunca questionado ou nem mesmo lido/entendido por todos – é a perpetuação de uma estrutura de poder já sedimentada na Espanha quinhentista. Assim, atirar este livro ao chão tratava-se de um desrespeito incomensurável a todos que detinham o poder. A entrada das letras nos Andes se dá não como um meio de se comunicar, e sim como a representação da autoridade, do poder, uma vez que a escrita era visível e perene[4], mas seu significado, para os que habitavam o Novo Mundo, e grande maioria da tripulação vinda do Velho, era incognoscível (*idem*).

Apesar de os espanhóis terem notado o nível de avanço da civilização nativa, tamanho desrespeito da parte de seu líder não poupou o povo Inca. Na noite do dia 16 de novembro, Atahualpa foi morto pelos espanhóis após ter sido forçado a abandonar suas crenças, aceitar o deus cristão, o imperador Dom Carlos e ser, finalmente, batizado por Valverde (CORNEJO POLAR, 2004, p. 81).

A partir deste episódio, para Cornejo Polar, nasce a literatura latino-americana:

---

nações indígenas muniam-se de símbolos desenhados ou pintados para conservar batalhas, eventos ou até mesmo mitos (cf. THIÉL, 2012; WONG, 1992).

[4] Quando comparada à efemeridade da palavra falada no momento em que era proferida.

> Desta maneira, a literatura colonial se constrói a partir de uma franca ou solapada contenda entre duas ou mais vozes e de um acossamento múltiplo, por parte de diferentes sujeitos étnico-sociais, ao espaço da letra, esta letra que foi inicialmente signo enigmático do Poder e que com grande lentidão, e sem nunca abandonar sua associação com a autoridade, dessacraliza-se e se converte em território por preservar ou conquistar, quase como um segmento da política e da economia de apropriações, expropriações e reapropriações, que tencionam e cortam toda a vida colonial (*ibidem*, p. 83)

Frutos das desiguais relações de poder, os efeitos nocivos das ações dos colonizadores – cujo objetivo maior era impor sua visão de mundo unilateral – são sentidos até os dias de hoje. Ainda no século XV, os navegadores europeus escreviam sobre as terras, sua fauna, flora e seu povo de forma simplificada, imprecisa e, por muitas vezes, preconceituosa. A terra encontrada pelos europeus, não estava vazia, mas ao julgarmos pelas crônicas da época, por vezes, a presença dos indígenas não parecia ser levada em consideração, ou seja, os navegadores alegavam terem se deparado com um "vazio original" (CORNEJO POLAR, 2004, p. 55). Através das crônicas, foi possível pontuar o Novo Mundo à maneira daqueles cujos interesses estavam em jogo.

Para o autor peruano, o tendencioso ato de criação que deu origem à ideia de América àquela época, não passa de um meio de moldar, também, a identidade europeia – seja ela individual ou coletiva (*idem*). Inclusive, Cornejo Polar corrobora o conceito de Orientalismo, de Edward Said: delimitar e analisar a imagem do outro é uma forma possível de auto-observação e construção, fazendo desta análise um serviço para identificarmos, hoje em dia, umas das maneiras mais eficazes de se definir a si mesmo (*ibidem*, p. 55-6). Porém, a imagem do outro produzida não possui compromisso qualquer com o real, e sim com a possiblidade de poder manipulá-la a serviço das camadas mais influentes da sociedade.

Apesar de o sujeito indígena ter sido um mero instrumento de autoconstrução identitária europeia, os povos nativos vêm lutando para que outras facetas de suas vidas – desta vez mais comprometidas com os fatos – sejam percebidas pelo maior número de pessoas possível. Conforme declara Cornejo Polar, os indígenas, inicialmente, receberam os conquistadores como divindades, como sábios que eram capazes de falar com tecidos brancos (*ibidem*, p. 82). Eventualmente, a aura milagrosa que envolvia os brancos se dissipou e os nativos puderam compreender que os tecidos, as letras, a escrita e o conhecimento poderiam garantir a seus povos certa parcela do poder; assim,

apropriaram-se deste instrumento e começaram a usá-lo em seu próprio benefício (*idem*). Como resultado desta transformação através dos séculos, temos figuras indígenas produzindo literatura, utilizando-se de gêneros consagrados da cultura Ocidental, ocupando posições antes destinadas apenas às elites.

As crônicas coloniais

A crônica é considerada, por vezes, como um "registro circunstancial feito por um *narrador-repórter*" (SÁ, 1985, p. 7, grifo do autor). Esta concepção moderna do gênero baseia-se na tênue linha entre literatura e jornalismo onde se encontra a crônica, por comumente não só tratar de fatos e notícias, mas também por inserir características literárias ao texto – este geralmente breve e com linguagem simples. Este gênero, contudo, passou por uma clara evolução. Apesar de ter mantido seu papel de retratar a passagem do tempo através da narrativa, a crônica veio a ser considerada um gênero literário após ter sido, por séculos, entendida como um mero instrumento de registro da realidade, da maneira mais fidedigna possível (COUTINHO, 2006, p. 44).

A crônica, como alguns poderiam pensar, não é um gênero surgido na modernidade. Tradicionalmente, o termo "crônica", do grego *chronos*, remete-nos à noção de tempo, oferecendo-nos relatos de eventos seguindo uma ordem cronológica, mais especificamente, uma compilação "de fatos históricos apresentados segundo a ordem de sucessão no tempo" (SANTOS, 2005, p. 15-6). A presença de fatos históricos faz com que as crônicas, que datam de antes do nascimento da imprensa, tivessem, primordialmente, uma função documental. Na Bíblia, no Antigo Testamento, por exemplo, era possível encontrar livros denominados "Crônicas I" e "Crônicas II". No primeiro destes livros, o escriba Esdras buscou narrar os acontecimentos históricos seguindo não só a sequência em que ocorreram, mas também o fazendo bastante detalhadamente:

> Dos guardas das portas, os que voltaram foram: Salum, Acube, Talmom, Aimã e seus parentes. Salum era o chefe dos guardas. Antes dessa época, eram os responsáveis pela porta do Rei, do lado leste. Eram guardas das portas dos acampamentos dos levitas. Salum era filho de Coré, descendente de Abiasafe, do clã de Corá. Ele e seus parentes, os coraítas, eram responsáveis por guardar a entrada do santuário, como seus antepassados haviam guardado a entrada do tabernáculo.
> Naquele tempo, Fineias, filho de Eleazar, era o encarregado dos guardas das portas, e o SENHOR estava com ele. Mais tarde, Zacarias, filho de Meselemias, foi o responsável por guardar a entrada.

> Ao todo, havia 212 guardas das portas naquele tempo, e foram listados nos registros genealógicos de seus povoados. (BÍBLIA. Crônicas I, 9, 17-22, maiúsculas do autor).

Provavelmente para agregar veracidade a esta escrita documental, Esdras provém os leitores com detalhes do ocorrido em um determinado tempo e local, compondo uma verdadeira crônica, no sentido mais amplo do termo. Esdras fornece a seus leitores nomes dos personagens envolvidos, sua linhagem, sua função no evento, a razão de sua função, seu local de moradia, os clãs aos quais pertenciam, seus parentes, números e posições exatas das pessoas no local. Há tantos detalhes que, por vezes, nos perdemos em meio a tanta informação. Contudo, é possível entender o porquê desta forma de escrita, uma vez que os pormenores eram relevantes à época deste registro.

Mais adiante, na Idade Média, a crônica era comumente produzida sob encomenda dos reis, que, antes da imprensa e do jornal, encarregavam alguns de seus súditos de registrar a memória coletiva da época. Eduardo Coutinho descreve este cronista histórico como aquele que registrava fatos importantes que motivaram mudanças relevantes na vida social, sendo, portanto, o precursor do historiador moderno (COUTINHO, 2006, p. 44-5). Inicialmente, acreditava-se que a escrita de crônicas era responsável por perpetuar os fatos, já que registrava os acontecimentos, assemelhando-se aos atuais textos historiográficos. Todavia, a objetividade inicial foi sendo minada pela inserção das impressões dos cronistas ao longo da narração, levando a uma gradativa influência da subjetividade.

Frequente ponto de partida dos estudiosos da crônica moderna, a Idade Média contava com cronistas responsáveis por organizar a documentação e as narrativas produzidas sobre a história do reino, em ordem cronológica (DUTRA; COELHO; CAMPOS, 2012, p. 2807).

Um português que introduz características de narrativas literárias às crônicas é Pero Vaz de Caminha. Um fino registro das terras brasileiras à época da invasão dos portugueses foi feito em formato de carta, contendo, além do detalhamento e da elegância estilística, eventos e descrições manipuladas para servir a propósitos específicos, elementos mágicos e fantásticos, entusiasmo ao descrever sua visão da nova terra em que desembarcaram e, principalmente, impressões pessoais, como se pode ver logo na primeira página da carta: “Tome Vossa Alteza, porém, minha ignorância por boa vontade, e creia bem por certo que, para aformosear nem afear, não porei aqui mais

do que aquilo que vi e me pareceu"[5] (p. 1). O narrador, também incluído na narrativa, desculpa-se previamente, e isenta-se de qualquer propósito pessoal de adaptar o texto que não seja guiado pela verdade. Porém, este mesmo narrador deixa de ser confiável quando alega, já ao início, que narra o que lhe parece.

Mesmo assim, Caminha ainda recomenda: "Porém, o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar"[6] (p. 14). E, por conta da credibilidade destas narrativas junto à nação, esta recomendação deu início a uma violenta busca por fiéis e trabalhadores escravos.

O relato de Caminha, apesar de ser uma narrativa mais curta que a do Antigo Testamento, apresenta também descrições. Caminha, por sua vez, termina por desculpar-se com seu rei: "E nesta maneira, Senhor, dou aqui a Vossa Alteza do que nesta vossa terra vi. E, se algum pouco me alonguei, Ela me perdoe, que o desejo que tinha, de Vos tudo dizer, mo fez assim pôr pelo miúdo"[7] (p. 14).

Assim, ao longo dos anos, a crônica é destituída de sua função de memória histórica (COUTINHO, 2006, p. 44), afastando-se cada vez mais do desejo de relatar fidedigna e detalhadamente os fatos, como haveria feito Esdras. Neste sentido, a objetividade do registro histórico cede seu lugar ao subjetivismo, que passa a ser uma de suas qualidades.

À época do "diálogo" de Cajamarca, o veículo de comunicação dos exploradores da coroa com o imaginário popular era a crônica. Este gênero, conforme já mencionado, era bastante comum junto aos navegadores europeus nos primeiros momentos da conquista, e tinham como função principal a descrição "verídica" da terra recém-descoberta. E, porque os cronistas eram vinculados à coroa, havia cada vez menos comprometimento com o que de fato acontecia no Novo Mundo.

O trabalho do cronista, por sua vez, não era assim tão simples: ele devia falar deste novo mundo, com novos integrantes, animais, plantas, enfim, conceitos nunca

[5] Disponível em http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf. Último acesso em 07/09/2019.
[6] Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf Último acesso em 07/09/2019.
[7] Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf Último acesso em 07/09/2019.

vistos antes. Porém, seu público-alvo desconhecia tudo isso, e para se fazer entender, era preciso comparar o novo ao já familiar. Sobre isso, Cornejo Polar (2004) comenta:

> Frente a ele [o novo mundo], o cronista sente uma dupla solicitação: tem de lhe ser fiel, representando-o em termos de 'verdade', mas, ao mesmo tempo, tem de submetê-lo a uma interpretação que o faça inteligível para uma ótica estranha, começando pelo próprio cronista – tão frequentemente desconcertado. A simples menção desta nova realidade implica um duplo movimento [...] que torna claro que até a mais estrita descrição tem de processar-se numa ordem comparativa, acudindo à experiência de uma realidade que não pode ser a do referente. Em níveis mais complexos, o cronista apela para todo o repertório cultural do mundo que *produz* e recebe sua história: por isso, não é casual que o Cusco seja visto como Roma e que o Inca seja visto como rei ou imperador, de modo que a peculiaridade do referente fica velada pela intromissão de outras formas de realidade, começando – certamente – pela do idioma (p. 164-5, grifo nosso).

Então, através da comparação, o cronista produz a história do novo mundo sob seu próprio ponto de vista, claramente moldando seu referente à sua maneira. Temos, então, a criação de certas ideias e conceitos a partir destes textos e, com isso, ignora-se a complexidade cultural dos outros povos.

Já no século XX, Michel Foucault trata deste tipo de produção discursiva alegando que, em toda sociedade, esta é "ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm como função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade" (FOUCAULT, 2011, p. 9). Visto como um discurso produzido, tudo o que havia de novo e diferente, foi criado e utilizado como instrumento para atender necessidades diversas – neste caso em especial, os interesses das elites metropolitanas.

Um exemplo desta manipulação discursiva está nas palavras de Cristóvão Colombo, no século XVI, em cartas para o reino espanhol. A partir de uma análise de cartas do navegador, Tzvetan Todorov (2011) aponta a inconsistência discursiva do recém-chegado à América e também a importância deste encontro para anunciar e fundar nossas vidas, no presente (p. 7). Vacilando entre uma impressão positiva dos indígenas e seu papel de colonizador soberano, Colombo anuncia que aqueles homens nus não passavam de *tabulas rasas*, culturalmente virgens, que aguardavam o europeu para que pudessem ter acesso ao mundo civilizado (cf. *ibidem*, p. 49). Outro exemplo claro desta condescendência europeia é o momento de trocas de objetos entre os povos:

> Na falta das palavras, índios e espanhóis trocam, desde o primeiro encontro, pequenos objetos; e Colombo não se cansa de elogiar a generosidade dos índios, que dão tudo por nada. Uma generosidade que, às vezes, parece-lhe beirar a burrice: por que apreciam igualmente um pedaço de vidro e uma moeda? Uma moeda pequena e uma de ouro? (TODOROV, 2011, p. 52).

A partir destas reflexões, é possível perceber a ignorância de Colombo perante as diferentes noções de valor. O desconhecimento é tamanho que, baseado apenas em suas próprias convicções, o europeu chega a chamar os indígenas de "bestas idiotas" (*ibidem*, p. 53). Apesar de questionar os valores nativos, os colonizadores aproveitam-se destes: mesmo tendo proibido seus marinheiros de efetuar trocas injustas com os homens nus, Colombo passa a dar-lhes roupas, agulhas, colares e outros tipos de adorno. Tão inúteis quanto pedaços de vidro, estes novos presentes, para Colombo, são vistos como tendo certo valor – novamente, graças à sua perspectiva unilateral do mundo. Na verdade, Todorov conclui achar interessante

> [...] o fato de Colombo só encontrar, para caracterizar os índios, adjetivos do tipo bom/mau, que na verdade não dizem nada: além de dependerem do ponto de vista de cada um, são qualidades que correspondem a extremos e não a características estáveis, porque relacionadas à apreciação pragmática de uma situação, e não ao desejo de conhecer (*ibidem*, p. 52).

Neste mesmo campo semântico, há os nativos generosos e os covardes, os selvagens e os bons, além da dicotomia europeu/nativo, que também não ultrapassa a qualificação subjetiva: homens selvagens/homens civilizados, humanos/divinos, pagãos/Cristãos, etc. Assim,

> [a] atitude de Colombo para com os índios decorre da percepção que tem deles. [...] Ou ele pensa que os índios (apesar de não utilizar estes termos) são seres completamente humanos com os mesmos direitos que ele, e aí considera-os não somente iguais, mas idênticos, e este comportamento desemboca no assimilacionismo, na projeção dos seus próprios valores sobre os outros, ou então parte da diferença, que é imediatamente traduzida em termos de superioridade e inferioridade (no caso, obviamente, são os índios os inferiores): recusa a existência de uma substância humana realmente outra, que possa não ser meramente um estado imperfeito de si mesmo. Estas duas figuras básicas da experiência da alteridade baseiam-se no egocentrismo, na identificação de seus próprios valores com os valores em geral, de seu *eu* com o universo; na convicção de que o mundo é um (TODOROV, 2011, pp. 58-9, grifos do autor).

A dificuldade de Colombo de conceber um outro mundo, com valores diversos, apenas demonstra a ignorância da Europa quinhentista em relação ao que era diferente deles. Assim como percebemos na carta de Caminha, a escrita de Colombo demonstra esta falta de conhecimento. Mas, mesmo levando em consideração a época em que escreveram, é possível questionar: até que ponto podemos taxar de incompreensão as posições dos narradores do Novo Mundo? Não seria este o propósito destas crônicas?

Este questionamento provém da modalização da carta de Caminha, por exemplo. Tamanha repetição do verbo parecer[8] ao longo da narrativa, com referência ao próprio autor e a todos presentes na nova terra, pode mostrar uma vontade de proteger-se caso tenha havido algum equívoco.

O relacionamento entre *eus* (europeus) e *outros* (nativos americanos) parece ser marcado por uma hierarquia implícita na qual aqueles são valorizados e favorecidos biológica, social e culturalmente em detrimento destes. O *outro*, em termos gerais, é alguém concebido separadamente do *eu* e cuja existência é crucial para a definição do que seria "normal" (ASHCROFT *et al.*, 2009, p. 154). Porém, no campo dos estudos pós-coloniais, o *outro* implicitamente trata da primazia e naturalidade do *eu*, e, consequentemente, de sua cultura e visão de mundo "privilegiadas" (*ibidem*, p. 155).

Assim, pelo menos desde o século XV, o discurso europeu sobre o índio vem sendo manipulado, ratificando simbolicamente que o *outro* é, de fato, bastante diferente do *eu* e portador de características outras que se assemelham e distanciam deste *eu*, conforme convém aos que detêm o poder. Foucault assevera que o discurso que zela pela verdade não é mais o desejável, pois não está necessariamente ligado aos que exercem o poder (FOUCAULT, 2011, p. 8-9). Ditado pelos mais influentes, o discurso que caracteriza o indígena como canibal, selvagem, criou raízes profundas na cultura Ocidental. Inclusive, o crítico literário e ativista Edward Said em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, publicado originalmente em 1975, assevera que o Oriente era uma invenção europeia, marcado por seres e histórias extraordinárias (cf.

[8] As ocorrências são: "Pareceu" (p. 1), "parecer" (p. 2), "segundo meu parecer" (p. 5), "mas não que a mim me parecesse" (p. 6), "pois me parece que não entendem" (p. 7), "E naquilo me parece ainda mais" (p. 8), "de maneira que me parece" (p. 10), "pareceram-me bastante maiores" (*idem*), "E parece-me que" (p. 11), "Mas parece-me" (*idem*), "a nosso parecer" (*idem*), "Parece-me gente de tal inocência" (p. 12), "segundo parecer" (*idem*), "onde nos parecem que seria melhor" (*idem*), "E segundo que a mim e a todos pareceu" (p. 13), "nos pareceu a todos" (p. 14), "me parece" (*idem*), "nos pareceu" (*idem*) e "me parece" (*idem*).

SAID, 2003, p. 27), mas a concepção do Oriente como o abrigo das imagens mais recorrentes do outro é mais recente. Levando em consideração que o Oriente é uma criação do Ocidente, pretendo, aqui, estender esta ideia também para os indígenas. Não só ideológica, mas também geograficamente[9], o Oriente existe também dentro do Ocidente ao passo que toda a invenção, as histórias e os *outros* também habitam o mundo ocidental.

Um possível exemplo de que o Oriente é uma criação do Ocidente está em uma das crenças de Colombo: a de que o Paraíso terrestre estaria localizado em uma região de clima temperado para além do equador (TODOROV, 2011, p. 21). Baseado nisto, o navegador permanece focado em chegar nestas terras, até que, quando nos Açores, declara que o Paraíso terrestre estaria no fim do Oriente, e, as terras que ele acabara de descobrir seriam o fim do Oriente (*ibidem*, p. 22). Além disso, Todorov afirma que Colombo partia de uma maneira de pensar bastante similar à da igreja católica: ele pensava no sentido final (implementar, dentre outras coisas, a doutrina cristã), e só depois busca-se um meio de conectar um sentido inicial e o percurso entre os dois (*ibidem*, p. 23).

> Colombo não tem nada de um empirista moderno: o argumento decisivo é o argumento de autoridade, não o de experiência. Ele sabe de antemão o que vai encontrar; a experiência concreta está aí para ilustrar uma verdade que se possui, não para ser investigada, de acordo com regras preestabelecidas, em vista de uma procura da verdade (*idem*).

E foi assim, seguindo esta maneira de pensar, que, provavelmente, esta criação do Oriente se concretizou.

Os indígenas, inicialmente entendidos como habitantes das Índias, tornaram-se personagens[10] perante os olhos europeus principalmente porque "[o] Oriente é uma parte integrante da civilização e da cultura *material* europeia" (SAID, p. 28, grifo do autor). Esta ideia norteia os estudos do crítico uma vez que posiciona o Oriente como

[9] Por geograficamente, quero dizer na forma de tribos e reservas indígenas em nações do mundo Ocidental.

[10] Refiro-me aqui à maneira com que os indígenas foram descritos pelos europeus. Um exemplo desta manipulação está nas palavras de Colombo, em 23 de novembro de 1492, que caracterizam aqueles nativos-americanos como tendo apenas um olho e cara de cachorro (NOCENTELLI-TRUET, 2009, p. 93).

fruto de uma relação de poder desigual entre metrópole (ora Europa, ora América do Norte) e Oriente.

E foi sob este olhar de constante desvantagem para os indígenas que embasamos muitas narrativas que vêm sendo contestadas atualmente.

Referências

ASHCROFT, Bill, *et al*. ***Post-colonial studies: the key concepts***. Nova Iorque: Routledge, 2007.

BÍBLIA. A.T. Crônicas. In: **Bíblia Sagrada: Nova Versão Transformadora**. São Paulo: Mundo Cristão, 2016. P. 346.

COUTINHO, Eduardo F. "A Crônica de Rubem Braga: os Trópicos em Palimpsesto". Em: **SIGNÓTICA**, Goiás, v. 18, n. 1, p. 43-57, jan/jun. 2006.

CORNEJO POLAR, Antonio. **O condor voa*:* literatura e cultura latino-americanas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

DUTRA, Lenise Ribeiro; COELHO, Marcos Antônio Pereira; CAMPOS, Eleonora Teixeira. "Crônica: nos limites da literatura". Em: **Anais do XVI CNLF**, Rio de Janeiro: CiFEFIL, 2012, p. 2806-2818.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

NOCENTELLI-TRUET, Carmen. *"Consuming Cannibals: Léry, Montaigne, and Communal Identities in Sixteenth-Century France*". Em: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (eds.). ***Anthropophagy today? Antropofagia hoje? ?Antropofagía Hoy? Antropofagia oggi? Nuevo Texto Crítico***, Ano XII, Número 23/24. p. 93-114. Janeiro-Dezembro 1999.

SÁ, Jorge de. **A Crônica**. São Paulo: Ática, 1985.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. "Introdução". In: _____. (Org.) **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 15-23.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

WONG, Hertha D. ***Sending my Heart Back Across the Years: Tradition and Innovation in Native American Autobiography***. Nova Iorque: Oxford University Press, 1992.

DORZINHA ENJOADA, ANZOL NA PONTA: A DOENÇA 'DO OUTRO' NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Juliana Krapp (UERJ)[1]

Resumo: O que a doença pode revelar sobre a experiência de ser outro? Ideia forjada cultural e socialmente através dos tempos, o grande paradoxo da doença é ser tanto a mais individual quanto a mais social das coisas, destaca Marc Augé. Por isso, é ponto de vista valioso para observar a tensão entre identidade e alteridade. No caso da prosa brasileira, encarar as aparições da doença significa se confrontar também com seu papel na construção de uma identidade para a nação. O Brasil, afinal, foi desenhado sobre a ideia de um povo doente: um "grande hospital". Quais resquícios, quais heranças essa associação pode ter deixado para a nossa ficção?

Palavras-chave: alteridade; doenças; ficção brasileira contemporânea

Dorzinha enjoada
Ela começa perco a graça
Dói aí e dói aqui
Dorzinha chata

Francisco Alvim

Em *Ó*, Nuno Ramos (2013) imagina a hipótese de que a gênese da linguagem estaria na experiência compartilhada de alguma doença. A linguagem só poderia ter nascido, em tempos pré-históricos, numa situação em que todos ou a grande maioria estivesse doente, ou muito enfraquecida, exigindo a invenção de alguma forma nova de comunhão. Uma moeda de troca. Gritos e ladainha na tentativa de exprimir a necessidade de abrigo e proteção, para criar um tipo primevo de comunidade — um primeiro "comunicar". Seguindo essa hipótese — que, embora fabulatória, traz em si instigante pertinência —, teríamos aprendido a nos comunicar para "tornar comum" a doença. Teríamos inventado a palavra para chamar atenção para a dor. Somente a doença, em sua singular ambivalência, poderia tramar uma zona fronteiriça apropriada a frutificar a linguagem: aquela entre o que há de mais íntimo — a dor — e o que é inequivocamente coletivo e compartilhado entre nós — a experiência da finitude conflagrada pela enfermidade, o ímpeto de estender a mão (e a voz) em apelo.

> (...) Quando se deixa o abrigo minucioso da própria carcaça, quando se vai além da constatação — isto dói, este pêlo cresceu — de sua própria e monótona arquitetura, é preciso criar, porque isto com certeza ninguém nos

[1] Doutora em Literatura Brasileira (Uerj), mestre em Comunicação Social (Uerj) e jornalista da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Contato: julianakrapp@gmail.com.

> deu, uma ferramenta — uma linguagem —, um pedaço de pau com anzol na ponta, até o outro lado. (RAMOS, 2013, n.p.)

A doença é, afinal, ao mesmo tempo a mais íntima e a mais social das coisas. Quem afirma é o antropólogo Marc Augé (1984, *apud* HERZLICH, 2004), chamando atenção para o paradoxo inerente à enfermidade, essa ideia forjada cultural e socialmente através dos tempos.

Não há sociedade onde a doença não tenha uma dimensão social; ao mesmo tempo, a doença é a mais íntima das realidades. Tentar exprimir o que é essencialmente subjetivo — a experiência do sofrimento — na busca por torná-lo comum: compartilhado, coletivo, social.

Não à toa, tem sido profícua a relação entre doença e arte literária. A uremia em Proust, as crises de hemoptise em Katherine Mansfield, a enxaqueca em Virginia Woolf, a peste em Boccaccio. A tuberculose em Manuel Bandeira — e poderíamos seguir indefinidamente. A arte literária tem uma densa tradição de diários, relatos, romances, contos e poemas em torno de enfermidades. Em seu *Antropologia da doença* (2004), François Laplatine chega a defender que a habilidade da ficção para exprimir afecções patológicas constitui não apenas fonte de conhecimento, mas de próprio conhecimento científico.

Não sendo mera reprodução de ideias médicas de determinada época, a arte literária poderia "nos ensinar, ao mesmo tempo, uma coisa diferente do que nos ensina o clínico e do que normalmente aprendemos a partir das relações etnográficas ou enquetes sociológicas" (LAPLATINE, 2004, p. 27). Por um lado, a ficção permite interpretar a doença não apenas como fato, mas como metáfora — por exemplo, a tuberculose como impulso de espiritualidade, ou a peste como evocação do Estado totalitário. Por outro, empreende uma busca por significados velados, alguns de certa forma até proibidos. A ficção "fala sobre a face oculta da medicina e da doença" (SCLIAR, 1996, p. 10).

Ocorre que literatura é saúde. É o que diz Deleuze (2004), evocando como a tarefa do escritor é, sempre, um empreendimento de saúde. Não uma saúde grandiosa, de ferro, imbatível, mas sim aquela suficiente para preservar o ímpeto de estar sempre em devir, a disposição por evocar os "povos menores", "bastardos", aqueles que não param de se agitar sob as dominações, "de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona".

Não se escreve com as próprias lembranças, amores e fantasmas. Tampouco com as próprias neuroses, defende o filósofo. Escreve-se libertando a potência de um impessoal. Literatura: agenciamento coletivo de enunciação. "A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta" (DELEUZE, 2004, p. 14). Povo menor, sempre inacabado, inferior, dominado. Em devir-revolucionário. A enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só poderiam encontrar expressão no escritor. Passagem de vida, um permanente estado de "tornar-se outro".

Mas o que a doença pode revelar, afinal, sobre a experiência de ser outro? Sendo sempre algo comum, no sentido de que cada doença tem sob o seu signo inúmeras pessoas que a compartilham e a legitimam enquanto conjunto de sintomas, e, ao mesmo tempo, sendo uma experiência essencialmente particular, como a enfermidade pode abrir caminho, na arte literária, para tensionar ainda mais o misterioso e já problemático campo da alteridade? O que as manifestações da doença, dentro da ficção, podem indicar sobre a "saúde" dos escritores brasileiros, a sua argúcia em se avizinhar do devir-revolucionário de nossos "bastardos"?

Alcovas, sertões, bulevares

Falando sobre a face oculta da doença — e, logo, roçando o campo da alteridade —, a ficção roça, também, num campo algo traiçoeiro: a identidade brasileira. A ideia de brasileiro foi, afinal, forjada sobre a premissa da doença, quando, na virada do século XIX para o XX, o ideário higienista e positivista deu o tom da construção de Brasil como nação. Nos contornos naturalistas que se desenharam na arte literária nacional, médicos e escritores se mesclavam como as autoridades que poderiam tecer diagnósticos no interior das casas, acusando e "regulando" os impulsos e as paixões, coibindo e menosprezando os saberes populares a respeito das doenças e das curas.

Os contornos de uma literatura brasileira, afinal, foram se consolidando de forma concomitante à legitimação da medicina como autoridade apta a curar e diagnosticar. No espaço da capital, doutores iam substituindo a atuação de barbeiros-sangradores e curandeiros, agora impedidos de exercer suas funções. Nos romances, multiplicavam-se casos de doenças, "uma obsessiva medicalização da linguagem e dos personagens romanescos" (SÜSSEKIND, 1984, p. 123).

Nas primeiras décadas do século XX, os doutores-escritores saíram do interior das alcovas e se aventuraram pela vastidão de um Brasil que lhes soava desconhecido: o

Norte e o Nordeste, o interior, os "sertões". Lugares "doentes". Lugares de um brasileiro-outro.

O Brasil, enquanto ideia de nação forjada pela ciência na virada dos séculos XIX para o XX, foi pensado pelo viés de suas ausências. E a doença, como elemento distintivo da condição de ser brasileiro. Indolente e atrasado, resistente aos processos de mudança e atado a hábitos malsãos: eis o brasileiro que vinha a lume em textos literários, políticos e científicos, explicam Nísia Trindade Lima e Gilberto Hochman (2000). "O Brasil é um imenso hospital", cravejou Miguel Pereira, em seu célebre discurso na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, em 1916. "Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são", acusa Macunaíma (ANDRADE, 1988).

Só que esses movimentos tinham como fio condutor o espelho, também, de um "outro": a Europa de Emile Zola, a Europa do Barão Haussmann. O espelho crítico de um *outro* dito "civilizado", um enquadramento dualista — litoral-sertão, saúde-doença, moderno-atrasado. A ideia de inferioridade racial e de uma herança colonial predominantemente nociva povoam as bases para o desenho do traço negativo de nação.

Vale lembrar: nossa literatura, enquanto discurso, parece habitar um entrelugar, como cunhou Silviano Santiago (2000). Perdura entre a obediência e a rebelião, tensionada entre a vontade de pureza e a vivência da mestiçagem. Viceja no misterioso interstício entre o não ser e o ser outro. O outro "de fora": o molde europeu, sua sanha pela ordem e pela higiene. O outro "de dentro": este brasileiro doente que se dá a ver nos relatos das expedições científicas do começo do século XX. Este brasileiro cujo corpo, tão chaga quanto desejo, tão padecimento quanto potência, tão sujidade quanto imanência ao fluxo purificador das águas ribeirinhas, parece assombrar a ficção feita por homens e mulheres que o veem e se sentem na obrigação de narrá-lo, mas sabem que não poderão, de fato, alcançá-lo. Nossa literatura, afinal, mesmo quando lança seu olhar sobre esse "outro", tem sido erigida quase que exclusivamente pela perspectiva das classes dominantes.

Encarar a doença, a cura e a saúde na ficção brasileira faz resvalar no debate sobre identidade nacional, o que envolve também a persistência "da discussão em torno da identidade dialética da cultura brasileira, condenada a oscilar entre o local e o universal, o mesmo e o outro, a civilização e o primitivismo, o moderno e o arcaico" (SOUZA, 2002, p. 51). Implica encarar, logo, as peculiaridades e a contundência de nossa

segregação social e racial, e as formas com as quais a ficção buscou flagrá-las. Os efeitos da colonização sobre os corpos, com sua brutal hierarquização. A objetificação dos corpos pobres — e sobretudo dos corpos em diáspora —, e a lógica dominante, dizimadora e domesticadora que busca promover o desencantamento desses corpos (SIMAS; RUFINO, 2018). Mas, também, as dinâmicas de drible e ginga, esquiva e rasteira que se entrelaçam: potências do corpo que se inscrevem no campo do imprevisível. Por tudo isso, elegi como foco de minha pesquisa de doutorado, defendida no começo de 2019, as aparições da doença na ficção brasileira contemporânea. Analisei, para isso, romances, novelas e contos publicados entre 2001 e 2018, em que sejam narradas experiências patológicas.

Só mais um

No Brasil da segunda década do século XXI, as principais causas de morte são doenças cardiovasculares, diabetes, câncer e enfermidades respiratórias crônicas. A impressão de que nosso perfil de saúde é semelhante ao dos países mais desenvolvidos é, porém, enganosa. O Brasil do século XXI ainda padece de inúmeras doenças associadas à pobreza. Doenças ditas "negligenciadas", pois apagadas dos discursos midiáticos, políticos e artísticos. Doenças que não apenas matam, como também debilitam, cegam, deformam e estigmatizam.

No Brasil do século XXI, ainda morre-se por leishmanioses e tuberculose. Em 2018, com o aumento da pobreza e da desigualdade, vivemos a maior epidemia de febre amarela em um século, a volta do sarampo e da vulnerabilidade à pólio e o aumento da mortalidade infantil. O nosso é o segundo país do mundo com o maior número de casos da hanseníase, como hoje é chamada a lepra: só perde para a Índia. Mais de 4 mil pessoas ainda morrem de doença de Chagas por ano no Brasil, e estima-se que entre 1,9 milhões e 4,6 milhões de brasileiros vivam com a forma crônica da enfermidade.

Mas onde estão os doentes de Chagas na ficção brasileira contemporânea? Pode parecer uma pergunta impertinente — não é função da arte literária ser imitação da realidade. E é, também, uma pergunta ingênua. Sabemos que o campo literário brasileiro ainda é bastante homogêneo, dominado por autores homens, brancos, de classe média, moradores dos grandes centros urbanos, em especial Rio de Janeiro e São Paulo, e que se relacionam também com outros espaços privilegiados de discurso, como

o meio jornalístico e acadêmico. A pesquisadora e crítica literária Regina Dalcastagnè inclusive provou isso por meio de um estudo quantitativo (2012).

Não deixa de ser, porém, uma pergunta que sirva para interpelar a relação de nossa arte literária com a ideia de alteridade.

Na ficção brasileira do século XXI, padece-se sobretudo em decorrência de tumores e cânceres, doenças crônicas (em especial as raras), infartos e AVCs, vírus HIV (ou ao menos a ameaça de seu contágio), dependência química, Alzheimer, transtornos psíquicos como depressão e esquizofrenia. Podemos observar que doenças infectocontagiosas relacionadas à pobreza praticamente não aparecem na prosa elaborada pelos autores nacionais. Uma das exceções seria o conto "Qohélet", de Ronaldo Correia de Brito (2005), em que o protagonista é tratado num sanatório para tuberculosos. No mais, esse tipo de doenças é citado apenas muito brevemente, de passagem, como ocorre em *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque, na intromissão impertinente de um doutor ("Mas o médico sempre me corta a palavra para narrar suas atividades numas paragens que só ele conhece (...). E toca a falar de paludismo, esquistossomose, mal de Chagas, hanseníase (...) – p. 109).

Por outro lado, tem sido marcante na ficção brasileira atual a presença do discurso biomédico e do biopoder contemporâneo, com seu exercício de controle e sua lógica de risco permanente. O corpo é escrutinado, construído e catalogado pela informação, pelas tecnociências e pelo constante esforço individual de modelar sua própria exterioridade. A doença migra da dimensão de imprevisibilidade para a virtualidade embutida na ideia de comportamento, de exposição ao risco, de estilo de vida, de zelo (não raro obsessão) no cuidado de si. Seu caráter orgânico, tão palpável e visível quanto intempestivo, migra para a esfera do virtual, da latência, de um estar à espreita. Um sistema onde vigora o "mito cientificista", ou seja, um lugar em que acreditamos ser possível resolver tecnicamente todos os conflitos e ambicionamos manter tudo sob controle, rechaçando ou nos incomodando com a "imperturbável persistência do acaso" (SIBILIA, 2011).

David, protagonista de *Hanói*, de Adriana Lisboa (2013), tem glioblastoma multiforme, um tipo agressivo de tumor maligno cerebral, detectável por meio de ressonância magnética. A filha do narrador de *O pai da menina morta*, de Tiago Ferro (2018), morre em decorrência de uma miocardite, inflamação do músculo cardíaco em

geral atrelada a um vírus como o da gripe. Magdalena, de *Entre as mãos*, de Juliana Leite (2018), é atropelada e, quando acorda do coma, no hospital, se depara com todas as informações médicas a respeito de seu caso, a descrição dos protocolos e dos remédios, "a hemorragia e a anemia e a hipotermia", as minúcias das cirurgias às quais teve de ser submetida. Em *Corpo estranho* (2006), de Adriana Lunardi, Manu vive sob a égide e a cadência de sua diabetes. Casos que ilustram o controle do aparato biomédico sobre o corpo tornado quase que plenamente visível, o organismo convertido em feixe de informações passíveis de serem tabuladas e organizadas.

Importante observar, então, que, em outra parte da prosa brasileira atual, a doença é não mais que uma sombra. Presença velada, sem nome ou identidade, rastro sinuoso, pista fugidia. Mancha incidental, engrenagem por trás do desmaio, do ataque, da prostração, da morte súbita, da loucura. Ameaça. Marca inominável da miséria ou do avanço do tempo sobre os corpos.

A doença, em muitos desses casos, excluída quase de todo da narrativa, oblitera-se nas bordas. Desfocada, periférica, inescrutável. Emerge em geral nos cenários de pobreza ou nas calçadas hostis das metrópoles, imiscuindo-se ao cotidiano de habitantes de zonas rurais ou periféricas, apresentando-se quase sempre como uma enfermidade que renuncia a nome ou a diagnóstico, e que exibe apenas seus sintomas e tentáculos cruentos. Como a ferida na perna do mendigo, no conto "De forno a forno" (2006), de Rubens Figueiredo. São doenças que se irmanam e se entrelaçam à luta corporal que é a luta de quem sobrevive nos espaços marginais do Brasil contemporâneo. A doença entretecida na agrura, na exploração laboral, na ausência de condições básicas de vida — na impossibilidade da saúde. Uma impossibilidade que, no entanto, não grita. Em vez disso, persiste na resignação: os personagens, impossibilitados de reivindicar saúde, tomam fôlego e se agarram como podem à intuição e aos instintos na busca por garantir seu pulso vital. A doença, então, agitando-se no cerne do trabalho ficcional, lateja numa ambivalência: o caminhar do esmorecimento atuando sobre corpos cada vez mais opacos e o levante que se insinua nas brechas de resistência do cotidiano.

Em "A menina", conto de *A cidade dorme* (2018), de Luiz Ruffato, um homem é chamado ao hospital para recolher os pertences da mulher que, presume-se, está morta. Enquanto cumpre o ritual mecânico de seguir para o prédio e de obedecer ao protocolo administrativo, rememora o temperamento enérgico e alegre da companheira. Lamenta

seu desaparecimento precoce. O mal que o provocara, porém, permanece nas sombras. Não ganha identidade, não é nunca revelado. Em vez disso, a referência é à agonia. Uma agonia asséptica e obtusa. Agonia da mulher doente ou do homem oprimido pela exploração e pela miséria?

Tomemos agora um conto curto de Antonio Carlos Viana, "Nadinha" (1999). Narrado num só fôlego, brevíssimo como parece ser a vida de sua protagonista. Seu problema de saúde se confunde com uma fraqueza crônica e irremediável, uma incapacidade de se desenvolver e de obter recursos para se relacionar com o mundo:

> (...) Já tinha três anos, mas parecia ter um. A avó a embalava cantando "boi da cara preta", que para ela não tinha cara nenhuma, e nem sabia o que era boi. Com quatro anos deu os primeiros passos, e já a chamavam de Nadinha. Mas seu nome mesmo era Maria Auxiliadora. Foi perto dos cinco anos que deu uma dor no pé. Chorou a noite toda. Deram a ela tudo o que foi chá. Até de bosta de galinha deram. Não adiantou. Arrumaram uma rezadeira. "Com dois te botaram, com três eu te tiro", a mulher rezou em vão. Arranjaram ficha pro médico e ele disse que só operando. Dali a três meses operou, mas não adiantou de nada. Ninguém sabe como nem por quê, Nadinha nunca mais andou. Era só pôr o pé no chão e chorar. Queria colo da vovó a manhosa. Mais dois meses e a perna foi secando. Ficou uma maniva de macaxeira, zombavam os irmãos. Mas Nadinha continuava cada dia mais alheada do mundo, não sabia o que era maniva, muito menos macaxeira. (...) (VIANA, 1999, p. 24)

O mal que toma Nadinha não parece ter explicação. A menina definha, simplesmente. A doença e seu alheamento do mundo são uma coisa só: não se sabe se é uma que provoca a outra, ou se apenas se alimentam. Pulsa a ideia de inexorabilidade de um mal com o qual o sistema de saúde não consegue lidar. Recorre-se à autoridade médica, que é peremptória em seus procedimentos. O mundo do médico, porém, parece ser outro que o mundo de Nadinha. E a comunicação, impossível. O médico não titubeia: prescreve a cura, age. A cirurgia, no entanto, não serve para nada. "Ninguém sabe como nem por quê." No mundo ao redor de Nadinha, afinal, os saberes são de outra ordem. Cura e fé, sabedoria popular e tradição. Antes do médico vêm os chás, a rezadeira, o canto de ninar tão perverso em seu ressoar a banalidade do horror. A doença espelha uma passividade — e vice-versa. Mas, se a passividade abraça a doença, há também uma espécie de resistência na qual se entrevê o fulgor enérgico de uma saúde. Há uma desconfiança que lampeja em seu contato com o mundo.

"Totonha" (*In: Contos Negreiros*, 2005), de Marcelino Freire, é um conto todo tecido em torno desse misto de resistência e de insubordinação, dessa saúde que se

impõe ante a domesticação. Dirigindo-se a um interlocutor que, entrevê-se, é uma professora elaborando um convite para o letramento, a protagonista-narradora investe numa diatribe. Recusa-se a aprender a ler. "Deixa pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar vida de pobre. O pobre só precisa ser pobre" (FREIRE, 2005, p. 79).

O tom lírico da voz de Totonha inibe qualquer interpretação que a associe ao comodismo, à vitimização ou à passividade. Em vez disso, desestabiliza o ímpeto da superioridade colonizadora e foge ao controle determinado pela ordem social, e implícito na própria hierarquia que se costuma atribuir entre escrita e oralidade. A sabedoria popular ganha vulto, exuberante, e se insubordina. A sabedoria popular que, afinal, também vê a doença. Também a identifica, também a perscruta: "Morrer já sei. Comer, também. De vez em quando, ir atrás de preá, caruá. Roer osso de tatu. Adivinhar quando a coceira é só uma coceira, não uma doença" (FREIRE, 2005, p. 80).

Que valia tem seu nome num papel, pergunta Totonha. "No papel, sou menos gente que aqui, no Vale do Jequitinhonha" (p. 80). "Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente" (p. 80). Totonha tem um corpo que sabe comer, sabe morrer. Sabe "adivinhar" quando coceira é doença. "Saber adivinhar": dois verbos que, juntos, pressupõem um atrito ou incoerência: o mundo erigido em torno da erudição letrada, e o mundo que escuta, atento e inquieto, a trama de sinais e vestígios da natureza e do tempo atado à oralidade. A doença não apenas se oculta por trás de ambos, como ainda anula o que parece haver de discrepante entre um e outro. A coceira é o sintoma de doenças que não carecem de diagnóstico para fustigar os corpos que deambulam na ficção brasileira, quando esta busca embrenhar-se pela experiência de mundo que floresce no campo da alteridade. "Eu é que não vou baixar a minha cabeça para escrever", assegura Totonha (FREIRE, 2005, p. 81).

O mundo desses personagens, marcado pelo descompasso com relação ao controle exercido pelo imperativo de saúde do presente, parece se aproximar muito mais daquilo que Foucault (2000) descreveu como a influência do biopoder e da biopolítica, com sua capacidade e disposição de *fazer viver* e *deixar morrer*. Conceitos para tentar situar o poder regulador da política, em seus diversos níveis, sobre a vida humana. Conceitos que trazem em si, implícita, a pergunta que nem Foucault e nem qualquer outro filósofo conseguiu, ainda, responder, e que poderia ser resumida, *grosso modo*, na

indagação de por que uma biopolítica parece estar sempre a um triz de se tornar uma tanatopolítica, ou, melhor dizendo, como explicar que uma política sobre a vida se confunda tão facilmente com uma política para a morte? Em seu bojo, a dimensão não apenas do poder disciplinador de confinamentos e normas, mas também o da violência que se emaranha à ideia de nação e, no caso do Brasil, em especial, uma ideia de nação construída sobre a premissa de um "grande hospital". A dimensão de corpos viventes tornados "só um número" para o Estado, como lembra o célebre rap[2] dos Racionais MC's sobre o Massacre do Carandiru, canção que completa duas décadas este ano, ainda tremendamente atual. Uma nação construída sobre genocídios. Sobre o traçado de uma hierarquia a reger os corpos. Mesmo Lúcifer, afinal, "que veio do Inferno com moral", no Carandiru é "só mais um", "comendo rango azedo com pneumonia".

Há milhares de "só mais um", no Brasil, e eles por vezes se agitam no interior da ficção, tentando exibir suas chagas, sua tosse, sua prostração que cresce por fora do imaginário de uma sociedade de controle, indetectáveis aos escrutínios dos aparatos das tecnologias genéticas, restos e destroços de nação que retornam na vaga de temporalidades discrepantes, no azedume anacrônico de hálitos de fome, de doenças do passado que nunca cessam de retornar.

Que tipo de imaginação, porém, poderia captar esses azedumes, os hálitos dispersos e a tosse no interior das celas, as lacerações da pele tomada pela esporotricose, o zumbido extemporâneo das asas do barbeiro ao sair das frestas da taipa, instantes antes de saciar sua sede noturna? Que tipo de imaginação, se a nossa, a dos autores que narram a vida no Brasil, assoma não às cadências rudimentares dos insetos tropicais, mas ao ritmo acelerado das demandas incessantes de um mundo aparentemente ultra conectado, de um mundo mediado pela ansiedade do controle e da eficiência, de um mundo concentrado em perscrutar corpos plenamente visíveis e em ao mesmo tempo rechaçar corpos relegados ao apagamento?

Talvez possamos refletir que a doença tem passeado pela ficção brasileira como imagem de uma frequente tensão entre o buscar e o apagar o outro, o obedecer e o transgredir o ideário de modernidade conservadora calcada na divisão do trabalho, a

[2] A música Diário de um Detento, sobre o massacre do Carandiru, integra o disco *Sobrevivendo no Inferno*, de 1998. Seus autores são Mano Brown e o ex-detento Josemir Prado, o Jocenir. Em 2001, Jocenir lançou um livro com o mesmo nome do rap, pela editora Labortexto, em que narra a rotina das prisões em que foi obrigado a viver.

sanha de representação e sua impossibilidade, o apascentar e o distinguir. A homogeneização de subjetividades que, tão plurais, acabam acachapadas numa massa de doentes sem identidade — o brasileiro é um doente, afinal — e, ao mesmo tempo, os fulgores de rebeldia dessas subjetividades em recalque — Riobaldo indagando, a respeito de seu encontro com o menino-Diadorim, encontro ao acaso que só foi possível ao pagar promessa após se curar de doença grave: "Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim?" (ROSA, 2001).

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988 [1928]. (Coleção Buriti; 41).

AUGÉ, M. Ordre biologique, ordre social: la maladie forme élémentaire de l'événement. In: AUGÉ, M.; HERZLICH, C. (ed.). Le sens du mal. Anthropologie, histoire, sociologie de la maladie. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 1984. p. 35-91. Apud HERZLICH, Claudine. *Saúde e doença no início do século XXI*: entre a experiência privada e a esfera pública. Physis, Rio de Janeiro, v.14, n.2, July/Dec. 2004.

BRITO, Ronaldo Correia de. "Qohélet". In: *Livro dos homens*: contos. São Paulo, Cosac Naify, 2005

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012. Edição digital.

DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida*. In: DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. São Paulo: Ed.34, 2004.

FERRO, Tiago. *O pai da menina morta*. São Paulo: Todavia, 2018.

FIGUEIREDO, Rubens. *Contos de Pedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*: Curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 19ª ed.

LAPLATINE, François. *Antropologia da doença*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*: Antropologia e sociedade. Tradução: Marina Appenzeller. 6ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.

LEITE, Juliana. *Entre as mãos*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

LIMA, Nisia Trindade & HOCHMAN, Gilberto. *Pouca saúde, muita saúva, os males do Brasil são...* Discurso médico-sanitário e interpretação do país. Ciência & Saúde Coletiva, v. 5, nº 2, 2000, p. 313-332. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/csc/v5n2/7098.pdf. Acesso em: 8 abr. 2018.

LISBOA, Adriana. *Hanói*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LUNARDI, Adriana. *Corpo estranho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2013. E-book.

RUFFATO, Luiz. *A cidade dorme*: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rocco: Rio de Janeiro, 2000.

SCLIAR, Moacyr. *A paixão transformada*: história da medicina na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SIBILIA, Paula. *A técnica contra o acaso*: os corpos inter-hiperativos da contemporaneidade. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 638-656, set./dez. 2011.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato*: as ciências encantadas das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SOUZA, Eneida Maria de. *O discurso crítico brasileiro*. In: _____. Crítica Cult. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Achiamé: Rio de Janeiro, 1984.

TUCHERMAN, Ieda; SAINT-CLAIR, Ericson. *O corpo transparente*: dispositivos de visibilidade e mutações do olhar. Intexto, Porto Alegre, v.2, n. 19, p. 1-17, jul./dez. 2008. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/8000. Acesso em: 19 fev. 2018.

VIANA, Antonio Carlos. Nadinha [conto]. In: VIANA, Antonio Carlos. *O meio do mundo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 24-25.

A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS NEGRAS NA LITERATURA TRANSATLÂNTICA DO INÍCIO DO SÉCULO XIX

Ligia Cristina Machado (IEL/Unicamp)[1]

Resumo: A intenção deste trabalho é verificar como se construíram personagens literários negros em algumas obras francesas e americanas escritas nas primeiras décadas do século XIX. No fim do século XVIII, com a Revolução do Haiti, a discussão a respeito do espaço de negros e de mestiços passou a ser considerável no meio literário. Pode-se dizer que uma de suas questões era tentar explicar a inferioridade negra proclamada pelas teorias raciais e a sua transgressão representada por eventos como a Revolução do Haiti. Ao olharmos para esses textos buscaremos entender como se construiu a representação do outro (o negro), por parte dos autores brancos, e de si, por parte dos autores negros que escreveram naquele período.

Palavras-Chave: literatura oitocentista; representação negra; alteridade

Em 1772, a jovem escrava africana Phillis Wheatley caminhou diante de um tribunal americano com a missão de provar que havia escrito os poemas que alegavam serem seus. Dezoito juízes brancos ouviram chocados o relato da jovem, perplexos pela possibilidade de uma pessoa negra ser capaz de organizar o pensamento de uma forma tão elevada (VARIKAS, 2014). Durante o século XVIII e XIX o crescimento do tráfico atlântico e a incompreensão diante das diferenças socioculturais dos diversos grupos étnicos do continente africano foram pontos cruciais na relação entre a África e a Europa (CURTIN, 1964). Qual era afinal o espaço possível de ser pensado para negros em sociedades dominantemente brancas? Como unir dois universos que pareciam tão antagônicos como o espaço da cultura letrada e um grupo humano que foi até o século XIX considerado intelectualmente inferior?

Neste ambiente, no qual a África encontrava-se distante e desconhecida para o pensamento europeu, seria o Haiti, e sua emblemática revolução, que ganharia o lugar simbólico das ações e da força que os negros poderiam ter. O impacto da Revolução Haitiana tem sido retomado por vários autores nos últimos anos, os quais buscam mostrar como a revolução foi um dos principais acontecimentos do fim do século XVIII,

[1] Bolsista Fapesp de doutorado (Processo nº 2018/13697-3). Contato: ligiacristina.m@gmail.com

permanecendo na memória do Ocidente durante todo o século seguinte (CLAVIN, 2011; GEGGUS, 2001).

De acordo com Marlene Daut (2015), a Revolução do Haiti criou uma verdadeira obsessão narrativa dentro das histórias que colocavam o negro como personagem. Se antes poucas histórias se preocuparam em representar o negro na ficção, com a revolução ele se torna uma personagem que precisa ser esmiuçada por uma reflexão cuidadosa. Nessa trama, velhos discursos permaneciam e mesclavam-se aos novos: muitos enredos de narrativas do começo do século XIX utilizavam imagens literárias tanto das primeiras produções naturalistas sobre os africanos quanto uma imagem de negros e mulatos que passava a ganhar força com a Revolução Haitiana.

De certa forma retomamos aquela perplexidade dos principais pensadores americanos diante de uma jovem como Phillis Wheatley. Negros não deveriam ser capazes de construir obras poéticas e com certeza não deveriam ser capazes de se estruturarem contra três diferentes exércitos europeus para ganharem uma revolução (DUBOIS, 2004). Percebe-se nisso a difícil tarefa para os homens do começo do século XIX de conectarem o ambiente da cultura, da política e da biologia [2]: como explicar essas rupturas entre teorias "científicas" e o plano social e prático no que viviam?

Ao utilizarem os trabalhos da biologia racial, os escritores eram obrigados a formular personalidades e justificativas para as ações de seus personagens, trazendo à tona o que eles imaginavam que seria a reação de negros (e mulatos) em determinados enredos e situações dramáticas. Uma das mais famosas obras francesas que podemos enquadrar nesta relação entre as teorias raciais e a ficção é o primeiro romance de Victor Hugo, *Bug-Jargal*. O autor alega ter escrito a história em 1818, aos 16 anos, em um desafio literário criado por alguns amigos. Para um público mais amplo, *Bug-Jargal* apareceu anonimamente na revista francesa *Le Conservateur littéraire*, no ano de 1820. Seis anos depois, em 1826, Hugo retomou a narrativa para publicação em livro, no contexto político das discussões francesas sobre o reconhecimento do Haiti como nação independente. Neste momento, o autor faz algumas mudanças importantes, tendo em vista sua técnica literária, com a inclusão explícita do sublime e do grotesco, a partir do personagem anão Habribah e da bela Maria, mulher branca e idealizada; objeto de adoração dos dois protagonistas do romance.

[2] Estamos considerando as teorias raciais como parte dos estudos biológicos da época.

De modo geral, *Bug-Jargal* conta a história de amizade entre o escravo africano Pierrot e o francês Léopold d'Auverney, antes e durante a revolução de 1791 no Haiti. Seguindo a figura do herói trágico de sangue real, Pierrot era forte e guerreiro. Em determinada ocasião, dentro da fazenda a qual pertencia, ele salva Maria de um jacaré e adquire, por isso, a lealdade de Léopold d'Auverney, noivo da moça. O desenrolar da narrativa é permeado pela incerteza de Léopold, narrador da história, quanto a honestidade de Pierrot, dado o início da revolução e o desaparecimento de Maria, além da morte de dezenas de proprietários brancos.

Integrante da guarda francesa, pouco depois que estoura a revolução, o jovem d'Auverney é sequestrado por Jean Biassou, um dos líderes dos negros, descrito como sádico e burlesco, e vive uma experiência singular ao permanecer dentro de um acampamento de negros revolucionários e poder relatar seus hábitos; experiência, é claro, revestida pelo véu cultural da visão europeia com relação às sociedades africanas. Neste contexto, a comparação entre a personalidade perversa de Biassou e a heroica de Pierrot, que o leitor descobre ser um homem de sangue real conhecido como Bug-Jargal, é imediata.

Na leitura da obra é notável que os teóricos raciais foram essenciais para o autor construir suas personagens. Ao utilizar extensas notas de rodapé, Hugo quer dar legitimidade científica para a imagem que ele construiria dos negros e mestiços no decorrer da narrativa. Com efeito, são os personagens mulatos que parecem receber a maior atenção do autor para se encaixarem nos discursos raciais clássicos que viam na mestiçagem um tipo racial degenerado e traiçoeiro. Ao construir seu herói negro, Victor Hugo está claramente se utilizando de antigas fontes de construção literária nas quais a força física, a personalidade relativamente infantil e a idoneidade são essenciais. Assim, ao acreditar que seria morto por ter cometido um desrespeito contra seu senhor, Pierrot anuncia "como uma *criança*: Eu estou pronto" (HUGO, 1826, p.74). Sem lastimar, ele aceita sua condição de escravo e o preço que eventualmente precisaria pagar por ser sido escravizado. O espaço literário para esse herói é relativamente limitado. Ele pode liderar os seus homens, iguais na cor, por um senso superior do direito à liberdade, mas não pode compartilhar com eles a indignação com os resultados decorrentes do sistema escravocrata. Desta forma, Léopold d'Auverney poderia se sentir traído pelo duplo

Pierrot/Bug-Jargal ao estourar a revolução, mas esse não poderia demonstrar ressentimentos com sua antiga condição e seus senhores.

Os personagens que se ressentem da vida que tiveram como escravos, tal como Habribah e Biassou são demarcados no romance como mestiços. A mestiçagem torna-se assim, um traço do mau caráter desses personagens. Essa subdivisão fez com que Chris Bongie (2005 apud BONGIE 1998) avaliasse que todos os personagens mulatos de Hugo, neste romance, são representados negativamente, enquanto brancos e negros possuem qualidades positivas. Contudo, vale notar que enquanto Bug-Jargal é o clássico herói negro presente em outras histórias desde o século XVIII, Biassou e Habribah ganham complexidade ao refletirem não só sobre a escravidão, mas sobre a cor deles próprios e de outros personagens no contexto da escravidão (DAUT, 2015). Eles colocam em questão, de maneira crítica, o lugar de pertencimento dos negros. Ao não terem o benefício do heroísmo negro, ambos acabam se aproximando muito mais da discussão real do negro em sociedade do que Bug-Jargal.

Neste mesmo período duas outras autoras francesas, Claire de Duras e Sophie Doin, criaram narrativas bem diferentes da escrita por Victor Hugo demostrando que a criação imagética do negro literário já conseguia, na década de 1820, seguir caminhos diversos da simples dicotomia: negro bom, aquele que não possuí defeitos, e negro mal, aquele que se torna vingativo.

Ourika, pequena novela escrita pela aristocrata Claire de Duras, em 1823, certamente é uma das mais interessantes representações de uma personagem negra no começo do século XIX. Madame de Duras utiliza-se de uma história famosa no meio da aristocracia francesa, sobre uma criança senegalesa que, no fim do século XVIII, fora enviada para Paris como presente do governador da colônia senegalesa para sua esposa. Ainda que supostamente tenha sido tratada como uma filha, a menina morrera ainda pequena. Madame de Duras coloca a história em um novo contexto, no qual a menina havia sobrevivido, para analisar como seria a realidade de uma jovem negra no meio aristocrático francês.

A essência da história de Ourika é discutir a descoberta da identidade negra, por parte da menina, e a difícil tarefa que ela enfrentaria tendo que aceitar sua diferença de cor perante todas as pessoas que viviam a sua volta. É importante observar aqui que o conceito de civilização e barbárie nesse período era consideravelmente unilateral. Não se

levava em conta que a diversidade de culturas ao redor do mundo não deveria ser classificada hierarquicamente. Mesmo afrodescendentes que possuíam relativa liberdade de trânsito entre a Europa e a América acreditavam no suposto estado de barbárie que dominava o território africano e boa parte deles supunham ter escapado dessa condição (SIDBURY, 2009). A partir disso eles precisavam repensar qual era o lugar que possuíam na civilização. [3]

Eleni Varikas (2014) atenta para o fato de que mesmo sendo a fortuna de Claire de Duras oriunda de uma colônia escravagista, ela não buscou simplificar a complexidade da relação racial por trás da realidade escravista que vinculava Europa, África e América. Ao viver na metrópole, bem-educada e perfeitamente trajada, Ourika não é confundida com uma escrava, mas ela carregará eternamente a imagem do *outro*. Horrorizada com o fato de sua diferença estar marcada em sua pele, a moça vai se tornando cada vez mais reclusa socialmente; usa sempre mangas longas e luvas para esconder de si mesma a cor de sua pele.

Ambientado no período da Revolução Francesa, o Haiti também surge na narrativa de Duras por um viés negativo. Ourika se identifica como integrante da "raça" revolucionária e lamenta o fato de a revolução ter acontecido, pois ela criava uma macula ainda maior sobre todos os negros que viviam no ocidente. Porém se a cor a conecta ao mesmo tempo aos revolucionários e aos escravos de outras partes da América, a identidade de Ourika como pessoa é nitidamente demarcada pelo espaço aristocrático. A jovem se sente um deles e por isso "a cor [lhe] parece como o signo de [sua] reprovação, era ela que a separava de todos os seres de sua espécie" (DURA, 1823). A palavra "espécie" surge aqui para designar a aristocracia no meio da qual Ourika fora criada. Desta maneira é literariamente condizente que ela se posicione contra a Revolução do Haiti. Ao se considerar da espécie aristocrática, mas com a cor da pele escura, Ourika passava a não ter espaço no mundo.

A conclusão da narrativa de Duras é melancólica, já que Ourika não encontra seu lugar no mundo, enclausura-se em um convento e morre sozinha. Há também um tom

[3] Adotamos aqui o conceito de civilização, barbárie e culturas como apresentado por Tzvetan Todorov em *O medo dos bárbaros*. Levando em conta a complexidade dos textos achamos interessante a forma como o autor escolheu para lidar com isso. O autor utiliza o termo civilização, no singular, para se referir ao conceito difundido pelo eurocentrismo de civilização como um estado humano que nem todas as sociedades possuiriam e que deveria ser buscado por elas. Já culturas, no plural, é utilizado para se referir a diversidade de civilizações que existem no mundo. Ver: (TODOROV, 2010).

duvidoso quanto as vantagens da educação que a jovem recebera. Em mais de um momento ela lamenta ter sido resgatada da "barbárie" por sua protetora francesa. Ao ser retirada do convívio com os seus, ela perde a oportunidade de constituir uma família, já que a autora não cogita o casamento interracial.

Falar de relacionamento interraciais era um *tabu* para a época. Isso não significa que não tenha aparecido em algumas construções literárias. Três anos depois da narrativa de Claire de Duras ter sido publicada, outra autora, Sophie Doin cria mais uma versão do que poderia ser o negro literário em seu lugar como revolucionário.

O conto sobre Domingos e Pauline segue o mesmo mote da criança negra que perdera os pais e fora adotada pela família patriarcal. A diferença, neste caso, é que a história, assim como a de Victor Hugo, se passa no próprio Haiti. Num contexto histórico, faz menos sentido que uma criança negra dentro de uma fazenda escravocrata fosse atrair a atenção de sua senhora do que uma criança negra enviada para a metrópole – como no caso de Ourika. Seja como for, Domingos, aos seis anos de idade, cai nas graças de sua senhora e passa a ser um protegido da casa. Assim como Ourika ele tem a oportunidade de se educar. Contudo, ao contrário da jovem francesa, ele não foi afastado do convívio com os demais negros – todos eles escravos – da fazenda na qual vivia.

Quando os primeiros sinais de descontentamento racial começam a surgir na colônia, Domingos compartilha os sentimentos de seus companheiros. Ele tem o desejo de ser livre. Logo ele percebe que o que falta aos demais negros é alcançar alguma educação, o que tenta oferecer a eles, mas, quando descoberto, é proibido pelo seu senhor. Como observa o narrador, em terceira pessoa: "A cultura do pensamento engrandece o homem" (DOIN, 1823).

O avanço da crise rumo a revolução faz Domingos se aproximar cada vez mais dos ideais revolucionários até que em determinado momento ele simplesmente decide se juntar à revolução. Não tem nenhum sofrimento envolvido; não são os outros que clamam por um líder como em *Bug-Jargal* – é a auto identificação do personagem que o envia para junto das tropas revolucionárias. Algum tempo depois, durante uma batalha, o jovem se depara com seu antigo senhor (a quem ele tinha um apego paternal). Ele salva o seu antigo senhor, mas este por estar muito ferido acaba morrendo em seus braços. Para concluir, Pauline, a jovem filha de seu antigo mestre (e vale observar, aristocrata), escolhe viver ao lado de Domingos. Pauline não é obrigada pelas circunstâncias. Na verdade, ela

teve a possibilidade de embarcar com Léopold (o pretendente que seu pai havia selecionado para se casar com ela) para Paris, mas a moça decide permanecer na ilha com o homem que ela realmente amava. Ainda que as outras duas histórias sejam mais bem desenvolvidas do ponto de vista literário, Domingos é único que consegue romper barreiras sociais e tabus da própria época, como o casamento interracial.

Nos Estados Unidos, a Revolução do Haiti teve um impacto considerável na primeira metade do século XIX (CLAVIN, 2012). Enquanto os proprietários temiam a possibilidade dos escravos se revoltarem, os afro-americanos livres se inspiravam na luta haitiana para alimentarem sua própria causa. Não por acaso a primeira narrativa escrita por um afro-americano deu ao Haiti seu cenário narrativo. Em 1828, "Theresa, a haytien tale" sairia em capítulos no *Freedom's Journal*. Publicado semanalmente, o jornal havia sido criado apenas um ano antes e era exatamente o primeiro jornal editado por afro-americanos dos EUA (BACON, 2003). Com uma pauta claramente abolicionista, *Freedom's Journal* se declarava incentivador de todos os homens de cor que quisessem publicar seus textos. Ainda que não exclusivamente escrito por homens negros, o jornal sempre demarcava se o texto havia sido escrito por um colaborador de cor (FOSTER, 2006).

"Theresa, the haytien tale" abre instigantes problemáticas sobre a transatlântica representatividade negra. Escrito de forma seriada no jornal, o conto narrava a história de três mulheres haitianas, uma mãe e duas filhas, que no decorrer da revolução ficam desamparadas de uma proteção masculina e precisam decidir onde se proteger. A mãe, Paulina, decide levar as filhas ao interior onde ela havia crescido. Para isso, Paulina se disfarça de capitão do exército francês e conduz as duas moças como prisioneiras pelas estradas do país. No caminho, Paulina acaba se deparando com homens do exército e cumpre bem o seu papel ao ludibriá-los de sua verdadeira identidade. Ainda assim, a todo tempo o narrador nos lembra da morte cruel que Paulina e suas filhas sofreriam se fossem descobertas.

Escrita apenas dois anos depois do romance de Hugo a representatividade negra que encontramos neste conto é completamente outra da representação feita pelo autor francês. Neste pequeno resumo um detalhe salta aos olhos: Paulina se passa por um integrante do exército francês. Como bem propôs Daut (2015), isso nos faz imaginar que ela era clara o suficiente para se passar por um francês, enquanto as filhas, talvez mais

escuras, não conseguissem se adequar a essa representação. Outro fato é que em momento nenhum o texto se refere a cor ou a raça de seus personagens. A interpretação racial só poderia ser feita a partir do conhecimento prévio do que havia sido a Revolução do Haiti e de qual era o grupo que estava contra os franceses, já que a narrativa afirma que as três mulheres estavam do lado dos revolucionários. Além disso, o conto não põe a questão racial em debate como um problema de cor, ele propõe a questão como um problema de nacionalidade. Na narrativa os revolucionários querem fundar uma nova nação e não acabar com o preconceito racial.

Theresa coloca em discussão a participação de pessoas comuns em uma revolução. Ela problematiza a escolha da revolução como um determinante da vida das pessoas que estivessem envolvidas, mesmo indiretamente, com a causa dos rebeldes. Ao contrário de Hugo que se baseia em fontes para construir um Haiti histórico, em *Theresa* o Haiti é apenas o modelo ideal para abordar a agência negra na luta pela própria liberdade. O conto faz exatamente aquilo que os proprietários americanos tinham medo: fomenta os homens de cor dos Estados Unidos para a luta em busca da nação que desejavam.

Como mostra Rebecca Scott e Jean Hébrard (2014), construir um país que possibilitasse maiores direitos aos homens de cor era uma questão essencial para os afro-americanos, principalmente para aqueles que eram livres. Com uma série de restrições e impedimentos raciais empregados pela lei, a vida nos Estados Unidos poderia ser um lugar de possibilidades e frustrações. O Haiti era para os homens de cor um exemplo de luta e conquista, mas para muitos os EUA eram o lugar que – pelo menos até a Guerra de Secessão – valia a pena tentar transformar. Como pode-se perceber a questão do tom de pele surge como um dado importante na literatura que busca criar uma representação negra tanto na França quanto nos EUA no começo do século XIX. O impacto da mestiçagem era essencial nas sociedades da metrópole e da colônia, já que ambas responderiam ao impacto do tráfico, ainda que em níveis diferentes. Pensar como essas imagens começaram a ser construídas num contexto transatlântico pode nos ajudar na reflexão de continuidades e rupturas na imagem do negro que afeta não apenas o espaço literário, mas também o social ocupado por eles.

BIBLIOGRAFIA:

BACON, Jacqueline. "The history of Freedom's Journal: a study in empowerment and community." In: *The Journal of African American History*. Vol. 88, nº1, winter 2003.

BONGIE, Chris. Victor Hugo and "The Cause of Humanity". In: *The translator*, v.11, n.1, 2005.

CLAVIN, Matthew. *Toussaint Louverture and the American Civil War*: The promise and peril of a second Haitian Revolution. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 2012 [e-book].

CURTIN, Philip. *The Image of Africa*: British Ideas and Action, 1780-1850. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1964.

DAUT, Marlene. *Tropics of Haiti*: race and the Literary History of the Haitian Revolution in the Atlantic Word. 1789-1865. Liverpool: Liverpool University, 2015.

DOIN, Sophie. *La famille noire* – suivre de trois nouvelles blanches et noires. Paris : L'Harmattan, 2002.

DUBOIS, Laurent. *Avengers of the New World:* the story of the Haitian Revolution. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

DURAS, Claire de. *Ourika*. [1823] Versão disponível em: http://slavery.uga.edu/texts/literary_works/ourikafrench.pdf Acessado: 10/07/2019.

FOSTER, Frances. "How do you solve a problem like Theresa?" In: *African American Review*, v.40, n.4, 2006.

GEGGUS, David. (org) *The impact of the Haitian Revolution in the Atlantic World*. Columbia: University of South Carolina Press, 2001.

HUGO, Victor. *Bug-Jargal*. Paris: Urbain Canel, 1826.

VARIKAS, Eleni. *A escória do mundo*: figuras do pária. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

SCOTT, Rebecca; HÉBRARD, Jean. *Provas de liberdade*: uma odisseia atlântica na era da emancipação. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

SIDBURY, James. *Becoming African in America:* Race and Nation in the Early Black Atlantic. Oxford: University of Oxford, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *O medo dos bárbaros*: para além dos choques das civilizações. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

PORTUGAL E O *DESEJO DO OUTRO*: OS DEVIRES-OUTROS DA ESCRITA DE VALTER HUGO MÃE

Rafaella Cristina Alves Teotônio (UFPE)[1]

Resumo: Em *Traços fundamentais da cultura portuguesa*, Miguel Real (2017) reflete sobre o *desejo do Outro* como uma característica intrínseca à cultura portuguesa. Este trabalho pretende examinar como a alteridade torna-se um dos eixos principais da obra do autor português Valter Hugo Mãe, na medida em que suas intenções literárias ecoam no esforço em representar sujeitos tidos como minoritários na sociedade, como as mulheres, homossexuais, trabalhadores, velhos e imigrantes. Nesse sentido, sua literatura encara o *devir-minoritário*, conceito proposto por Gilles Deleuze (1997) e corrobora a ideia de *desejo do outro*, proposto por Real.
Palavras-chave: Valter Hugo Mãe; alteridade; devir; Portugal

O rosto com que fita é Portugal.

Fernando Pessoa

O verso que fecha o primeiro poema do célebre livro de Fernando Pessoa, *Mensagem*, diz: "o rosto com que fita é Portugal".[2] Situado à beira do Oceano Atlântico, o país europeu sempre esteve geograficamente disposto a lançar-se ao mar. De lá, aos pés do oceano, fez o "mar português" e fitou um Império. Tantos séculos depois, o país Lusitano não ousa mais imaginar Impérios, mas sustenta o imaginário de reminiscências míticas do tempo dos descobrimentos. E desse tempo, talvez, o que realmente tenha ficado foi a vontade intrínseca à sua literatura de desbravar outros mundos, dessa vez sem lágrimas, sem bandeiras e religiões. O rosto que fita outros mundos é português. O rosto mais expressivo da atual Literatura Portuguesa chama-se Valter Hugo Mãe, de batismo Valter Hugo Lemos, nascido em Saurimo, Angola, quando esta era colônia de Portugal. A própria biografia do autor marca a sua história em intensa relação com o país. Nascido durante o período da Guerra Colonial em Angola, momento em que muitos portugueses

[1] Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. faelacristina@hotmail.com
[2] Em *Mensagem*, Fernando Pessoa observa o formato da delimitação geográfica da península ibérica e percebe que a forma do seu país, Portugal, se assemelha a uma cabeça que mira o oceano Atlântico. Na expressão poética de Pessoa que neste livro reflete sobre a identidade portuguesa, o país Lusitano seria, então, o "rosto" da Europa.

exilados nas colônias buscavam o regresso à pátria com a abertura política em 1974[3], Mãe só volta a Angola depois de adulto, para conhecer o país que adotou tantos portugueses e onde tantos portugueses, assim como ele, nasceram. Essa fratura identitária torna a nacionalidade de Valter Hugo Mãe confusa, fazendo com que muitos jornalistas e críticos refiram-se a ele, muitas vezes, como autor angolano ou como autor português nascido em Angola. É certo que esta questão não causa polêmica, mas resulta sempre em muitos motes para perguntas em entrevistas. Entretanto, é em Portugal, exatamente em Vila do Conde, que o autor diz cravar sua identidade. E é desse lugar, que seus olhos fixam o oceano e buscam fitar outros mundos além do português.

Do desejo de conhecer outros mundos e rostos nasce a literatura de Valter Hugo Mãe que se atrela a um sentimento de alteridade que pode ser observado também na cultura portuguesa. Em *Traços fundamentais da cultura portuguesa*, Miguel Real (2017) reflete sobre o *desejo do Outro* como uma característica intrínseca à cultura portuguesa: "Dos franciscanos nasceu em nós o sentimento dominante de generosidade, o motor ético que força o português a pensar no outro" (REAL, 2017, p.82). Desse sentimento de empatia, o *desejo do Outro*, segundo Real, converte-se também em "abertura ao outro" e "conversão do outro":

> Assim, uma possível figuração da cultura portuguesa definir-se-ia por uma espécie de vazio do próprio, apenas satisfeito ou preenchido pelo desejo do que lhe está fora [...]. Segundo esta perspectiva, teríamos como corpo vital da cultura portuguesa um desejo do Outro expresso não neutralmente (por via de tratados, acordos, diplomacia), mas por via de uma ânsia de purificação e regeneração do Outro, da sua conversão missionária, o que António José Saraiva designa por "espírito ou mito de Cruzada" da cultura portuguesa, que, em diversos períodos da história de Portugal, sobretudo em momentos extremos da sua existência, se identificou mais com a salvação de si através da conversão do outro (mouro, índio, africano, chino, malaio...judeu) do que com a abertura plasmática ao outro. (REAL, 2017, p.180-181).

Este traço, fundamental para pensar a cultura portuguesa, segundo a ótica de Miguel Real, também é assinalado por outros teóricos, como Boaventura de Souza Santos (1993) que pensa Portugal como uma "cultura de fronteira" definida pela procura de um *Outro:*

[3] Com a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, Portugal liberta-se de uma ditadura que durava cerca de quarenta anos. Estabelecem-se nesse período as liberdades democráticas que foram cerceadas principalmente pelo governo de António de Oliveira Salazar.

> A cultura portuguesa é uma cultura de fronteira, não porque para além de nós haja um vazio, um *no man's land*, mas porque de alguma maneira o vazio está do nosso lado. Isto é: somos, e no nosso trajecto histórico-cultural muitas vezes fomos, o outro: fomos o índio, fomos o selvagem, fomos os povos que íamos descobrindo no Oriente. (SANTOS, 1993, apud REAL, 2017, p. 180).

Enquanto Real (2017) entende esse *desejo do outro* relacionado à missão da colonização, compreendendo como uma necessidade de converter o *Outro,* como bem promulgava as missões jesuíticas, Santos (1993) pensa a cultura portuguesa na chave da subalternidade: no lugar de conversão do *Outro*, a conversão de *si* no *Outro*. Esta elaboração não é propriamente diferente, pois examina, assim como Real (2017), a cultura portuguesa como imbuída de um vazio de si que busca no *outro* o preenchimento, seja na conversão do *outro* vista como forma de salvação de si ou a própria conversão *no outro.* É Santos (1993) que também elabora a ideia sobre Portugal como um país semiperiférico:

> Portugal, ao contrário dos outros povos europeus, teve de ver-se em dois espelhos para se ver, no espelho de Próspero e no espelho de Caliban, tendo a consciência de que o seu rosto verdadeiro estava algures entre eles. Em termos simbólicos, Portugal estava demasiado próximo das suas colônias para ser plenamente europeu e, perante estas, estava demasiado longe da Europa para poder ser um colonizador consequente. Enquanto cultura europeia, a cultura portuguesa foi uma periferia que, como tal, assumiu mal o papel de centro nas periferias não-europeias da Europa. Daí o acentrismo característico da cultura portuguesa que se traduz numa dificuldade de diferenciação face ao exterior e numa dificuldade de identificação no interior de si mesma. (SANTOS, 1993, p.152).

Posto isso, ambos os autores compreendem uma dificuldade identitária de Portugal em meio a sua geografia no continente europeu e a sua relação com a história das colônias ultramarinas, o que faz com que sua imagem de colonizador seja construída sobre incongruências que ressaltam a sua subalternidade perante o resto da Europa. Nesse sentido, a cultura portuguesa é pensada entre a imagem do Império e a imagem da Periferia, constituindo dois modos de se ver/entender a identidade portuguesa que se misturam nas visões sobre o país. Mais próximo do que pensa Santos, Eduardo Lourenço (2016) analisou de forma mais contundente esse aspecto, refletindo como a cultura portuguesa construiu-se em uma alteridade onde a colonização fazia com que os portugueses se sentissem grandes, mas longe de si mesmos:

> Acontece, todavia, que mesmo na hora solar da nossa afirmação histórica, essa grandeza era, concretamente, *uma ficção*. Nós éramos grandes, dessa grandeza que os outros percebem de fora e por isso integra ou representa a mais vasta consciência da aventura humana, mas éramos grandes *longe*, fora de nós, no

> Oriente de sonho ou num Ocidente impensado ainda. (LOURENÇO, 2016, p.28).

A colonização, como também foi para muitos outros impérios, construía um ideal de grandeza que se escorava na nominação do colonizado como *Outro*: o espelho que retornava para o Império a imagem do centro. Porém, para Portugal, esta ficção do Império não tinha consistência, no que corresponde às relações do país com os outros impérios europeus, e apenas matinha sua força longe, nas colônias. Nessa mesma perspectiva, Margarida Calafate Ribeiro (2004), observa como essa ambiguidade da identidade portuguesa, entre a imagem do Império e a imagem da Periferia, construía Portugal como uma "terra de fronteira". Ribeiro (2004) observa que a dialética colonial elaborada por Portugal era um modo de "imaginar-se como centro", fortalecendo uma imagem de grandeza perante a Europa:

> Parece-me assim ser possível adiantar que as imagens de centro, construídas por Portugal, vêm rodeadas de fantasmas de periferia e que, de forma simétrica, as imagens de periferia estão frequentemente imbuídas de fantasias de centro. Assim, e para além das imagens de centro e periferia apontadas por Sousa Santos como resultado da nossa condição semiperiférica, insinuo aqui a existência de um complexo de imagens que irei definir como imagens de "império como imaginação do centro", e que refletem a condição pouco assumida, mas ansiosamente sentida por vários políticos e intelectuais, ora de Portugal como centro precário do império, ora mesmo como periferia imperial que, através do império, foi podendo imaginar-se como centro. (RIBEIRO, 2004, p.6).

Para Ribeiro (2004), as imagens de Portugal refletem essa dinâmica que buscava na colonização uma forma de se posicionar como o centro, o rosto da Europa. Nesse sentido, essa ambiguidade identitária de Portugal analisada por muitos intelectuais aponta como a alteridade, *o desejo do outro*, tornou-se o mote central para a reflexão sobre a identidade e a cultura portuguesa. Desse modo, a literatura produzida neste país também assumiu este aspecto como traço característico, como se vê na obra máxima da Literatura Portuguesa *Os Lusíadas* que representou de forma pertinente o destino ambivalente português "onde a terra se acaba e o mar começa". A obra de Fernando Pessoa também pode ser analisada dentro deste viés, em sua poesia heteronímica construída com os tantos possíveis outros que o *Eu-Pessoa* pudesse criar para preencher a si e a própria ideia de poesia.

É nesse ponto que a literatura de Valter Hugo Mãe, em sua excursão à procura do *Outro*, ilustra também o *desejo do outro* como traço fundamental da identidade

portuguesa, corroborando a ideia de *devir* em sua obra. Os romances do autor português não deixam de encarar o seu modo enraizado, pertencente à cultura portuguesa, enlaçando uma conexão complexa com o *Outro*. O *Outro*, como mencionado, é um fator pertinente na cultura portuguesa e encontra nos devires da obra de Mãe uma concretização a partir da exposição da realidade de Portugal, bem como do exercício de alteridade empregado na escrita desse autor. Sua bio/grafia transpassa esse sentido intrínseco à identidade de Portugal. Assim, percebe-se que a conexão com os fatos biográficos do autor ao *desejo do outro*, a alteridade, como traço principal da cultura portuguesa, é elaborada em suas obras como uma maneira de pensar não só a sua pátria, Portugal, principalmente o contemporâneo, mas também como um modo de refletir sobre as questões perseguidas pela história (cultural e literária) do país lusitano.

Tem-se, tanto a conexão biográfica com os fatos históricos de Portugal, como a questão dos retornados em *o nosso reino* e a ditadura salazarista em *a máquina de fazer espanhóis* que se liga à idealização de uma terceira idade para o pai de Valter Hugo Mãe, como a discussão sobre o mito da emigração na perseguição do autor por ilustrar outras culturas como Islândia e Japão em *A desumanização* e *Homens imprudentemente poéticos.* Dessa forma, isso também pode refletir a preferência do autor por representar as mulheres em suas obras como uma ligação à sua história em uma família de maioria feminina ou a tentativa de entender este outro subjugado, subalternizado, como também é o homossexual em *o filho de mil homens*, e como também é o próprio sujeito português em um país periférico.

Devires-outros na escrita de Valter Hugo Mãe

Pensando a literatura de Valter Hugo Mãe, em ligação à ideia acerca do *desejo do outro*, percebe-se que a forma como se posiciona o autor na Literatura Portuguesa Contemporânea, em meio à discussão sobre as representações de sujeitos minoritários, é singular. Não só por sua preferência em representar uma Europa periférica, como observa López-Vega (2016), como pelo modo de lançar-se em projetos que se aproximam das tendências do romance português contemporâneo. Tanto para Ellen W. Sapega (1990), quanto para Simone Pereira Schimdt (2000), o romance português que se desenvolve ao longo das décadas após a abertura política nos anos de 1970, é um romance que procura trazer para o texto os elementos antes excluídos no período de censura da ditadura. Para esses autores, o romance português contemporâneo busca a construção de um novo

sujeito nacional, dado identificado na emergência da escrita de mulheres, mas também na procura por representar as condições de sujeitos antes ocultos na cena literária. Sabe-se, contudo, que a Literatura Portuguesa, bem antes da abertura política, sempre foi uma literatura interessada em tratar questões sociais, o que desemboca, logicamente, em um interesse sobre as condições de sujeitos marginalizados, como é possível observar no percurso do Neo-Realismo, que marca, o início de um interesse maior dessa literatura sobre as questões dos camponeses e das pessoas de classes menos favorecidas.

Foi também pelas produções de escritoras que as questões de sujeitos como as mulheres ganharam relevo no cânone literário português, pelas mãos de autoras como Agustina Bessa-Luís e Lídia Jorge. Mesmo assim, alguns grupos sociais ainda possuem pouca expressão, tanto no debate da crítica como nas produções literárias - a exemplo, a discussão sobre a homossexualidade e outras sexualidades subalternas. Embora se constate essa pouca visibilidade, existem os estudos de críticos como Eduardo Pitta (2003), que tratou de visibilizar personagens homossexuais, temáticas homoeróticas e homoafetivas na literatura produzida em Portugal que foram desprezadas pela crítica literária corrente. É expressiva também, em se tratando de representação de sujeitos minoritários, a reconstrução da experiência pós-colonial pela ótica dos sujeitos que viveram e sofreram as amarguras da guerra nas colônias, como nas obras de António Lobo Antunes. Chegando aos anos 2000, a experiência pós-colonial ainda parece ser um tema recorrente, mas que se figura em uma *pós-memória*, principalmente da experiência de filhos de uma geração de portugueses retornados das colônias, como se percebe em *o nosso reino*, romance de Valter Hugo Mãe, *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso (2012) e *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo (2015).

Nesse sentido, a escrita de Valter Hugo Mãe alia-se à tendência em trazer ao texto a experiência de sujeitos periféricos, como é possível observar no modo como segue a corrente de representação da condição dos retornados, assim como a experiência das mulheres e dos imigrantes. Assim, a escrita de Mãe percorre tanto o momento de uma geração que busca pela literatura uma revisão, a partir dos fatos históricos, do sentimento nacional, o *ser português*, ou do ser europeu (tema tratado em *a máquina de fazer espanhóis*, e que também é explorado por Gonçalo M. Tavares), quanto à busca por discutir a condição das mulheres, em uma perspectiva global ou local, à situação de forte apelo atual que é a dos imigrantes na Europa. Diferente de outros escritores portugueses

da atualidade, que não possuem em suas obras a mesma diversidade de personagens e temas, Mãe consegue discutir em seus livros não só a questão do sujeito português em meio à crise identitária e econômica do país, como as condições físicas e existenciais de homossexuais, mulheres, imigrantes, negros, deficientes, trabalhadores e idosos. Como Martín López-Vega observa:

> A Europa de Valter Hugo Mãe é a Europa das longas conversas nas cozinhas, das paisagens ameaçadoras embora não gigantescas, das ruazinhas de aldeia sem nome, filha da sua própria decadência, e que não teme o fim porque sente que já vive nele e porque, deixada de lado pelo progresso, pela inesgotável marcha hegeliana, não tem futuro, mas apenas passado. A Europa subterrânea cujo fio se encontra não nos livros de história, mas nos museus etnográficos: é uma Europa de camponeses que não se pergunta que coisa seja a Europa. De facto, Portugal não faz parte dessa Europa de Hegel e Steiner. (LÓPEZ-VEGA, 2016, p.366).

De fato, a Europa que Valter Hugo Mãe representa em suas obras é uma Europa periférica, de homens e mulheres que a vivem cotidianamente, longe dos grandes centros urbanos, das grandes ideias de civilização. É a Europa de pormenores em que se encaixam as experiências conflituosas do progresso, a imigração, o renascimento do fascismo, o saudosismo do passado. Uma Europa decadente que se encrava nos pequenos espaços rurais e nos valores ultrapassados das aldeias. Um lugar de trabalhadores, onde o trabalho é o grande valor a ser perseguido. Nesse sentido, os temas dos seus romances igualam-se aos primeiros escritos de José Saramago, como *Levantado do chão* (1980) e *Claraboia* (2011)[4], na preferência por retratar as vidas de trabalhadores e mulheres de classes proletárias, mas difere dos grandes temas históricos, revisitados nas histórias kafkianas de contemporâneos seus como Gonçalo M. Tavares. Uma escrita que segue a própria geração, mas que se influencia pela tradição de um tempo revolucionário, principalmente quando busca trazer à tona temas que ficaram silenciados por uma cultura conservadora, como é o caso da questão homossexual que, como afirmou Carlos Nogueira

[4] *Claraboia* foi escrito em 1953, com o pseudônimo de Honorato. O romance teria sido entregue a uma editora que só tornou a entrar em contato com o escritor português em idos dos anos de 1980, avisando-o que o manuscrito havia sido encontrado e lhe ofertando a proposta de publicação, quando Saramago já era então reconhecido como um grande escritor. Porém, o autor recusou o convite, deixando a cargo de seus herdeiros o destino do romance que só poderia ser publicado após a sua morte. Em 2011, a publicação do que teria sido o segundo romance do autor causa uma certa estranheza aos seus leitores acostumados com a fórmula dos romances que o consagraram.

(2016, p.251), sobre *O filho de mil homens*, "é único em toda literatura portuguesa". Sobre esse ponto, como observou Nogueira (2016), o modo como Valter Hugo Mãe trata o tema da homossexualidade difere de outras representações, de maioria tímida, sobre os sujeitos homossexuais na Literatura Portuguesa. Para o pesquisador, Mãe conseguiu como nenhum outro autor português expor "a anatomia da homossexualidade", a partir da história de Antonino, "o homem maricas", em *o filho de mil homens*.

Desse modo, a escrita de Valter Hugo Mãe mostra-se atenta aos temas que estão na ordem do dia, a partir da preferência explícita por representar as vidas que estão à margem. A escrita de Mãe opera, portanto, um *devir minoritário*, pois busca na experiência "menor", a fuga de um espaço "maior" que é autoritário e repressor. É por isso que a sua escrita apela para as minúsculas, pois elas podem representar o próprio sujeito minoritário ou ser a expressão da *menorização* desse sujeito, já que essa estratégia sugere também uma maneira de transpor para a escrita a concretude da oralidade[5]. É pelas brechas das experiências maiores, a Europa das grandes civilizações, o grande berço do pensamento ocidental, que se esconde a experiência aterradora do fascismo, do machismo, da homofobia e da xenofobia. Experiências que só são possíveis de serem observadas e analisadas pela via minoritária, a partir do olhar para os modos de vidas que estão à margem, excluídos, apagados, silenciados, varridos para debaixo do tapete das grandes cidades e das potências mundiais. É por isso que a escrita de Mãe prefere a periferia, os espaços rurais, as aldeias ou as cidades que estão a meio caminho da metrópole, como a Bragança de *o apocalipse dos trabalhadores*, ou as periferias que ganharam visibilidade, como a Islândia de *A desumanização*, ou as ilhas, isoladas do pensamento ocidental em algum espaço remoto em um tempo histórico do Japão, como em *Homens imprudentemente poéticos*.

Mas que minoria é essa que povoa os espaços dos romances de Valter Hugo Mãe? Que periferia é essa? Que margem? Têm-se as condições e experiências de mulheres, homossexuais, deficientes, imigrantes, negros, idosos e crianças identificadas nos

[5] Valter Hugo Mãe escrevia apenas em minúsculas, até mesmo seu nome era grafado desta forma. Muito discutido o uso das minúsculas em seus primeiros romances, acredito que o autor buscava nesta estratégia trazer ao texto o modo como utilizamos a língua oralmente. Nesse sentido, em relação à discussão sobre o realismo em sua obra, as minúsculas operam um modo de aproximar a realidade de sua representação no texto literário.

romances do autor português, mas é possível colocar todos esses sujeitos na mesma margem? Entender suas vidas na mesma definição de minoria? Para Muniz Sodré (2005), a minoria caracteriza-se não como uma ideia de quantidade, mas de qualidade, em relação à democracia:

> Esta palavra tem como ponto de partida um sentido de inferioridade quantitativa, é o contrário de maioria. Trata-se de noção importantíssima para a clássica democracia representativa. Na democracia, diz-se, predomina a vontade da maioria. É verdade, mas é um argumento quantitativo. Qualitativamente, democracia é um regime de minorias, porque só no processo democrático a minoria pode se fazer ouvir. Minoria é, aqui, uma voz qualitativa. (SODRÉ, 2005, p. 11)

Ao compreender o conceito de minoria como voz qualitativa, Sodré remete a Kant e aos conceitos de maioridade (*Mündigeitkt*), possibilidade de falar, e menoridade, impossibilidade de falar, (*Unmündigkeit*). Menor seria, portanto, àquele que não tem acesso à fala plena.

Nesse sentido, relacionando a afirmação de Sodré (2005) à noção de *devir minoritário*, de Deleuze e Guattari (2002), a minoria caracteriza-se pela vontade de transformação. Por isso o devir, fugir de uma maioria, resistir a um padrão. Têm-se, então, dois conceitos de minoria que estão atrelados: a minoria como impossibilidade de voz ativa e a minoria como potência de um devir, *devir minoritário*, impulso de transformação. Ainda para Sodré (2005, p.12), que conecta tais concepções, a minoria é "uma recusa de consentimento, é uma voz de dissenso em busca de uma abertura contra-hegemônica no círculo fechado das determinações societárias". Essa última citação é uma consistente definição para as condições de homossexuais, mulheres, negros e imigrantes, estes últimos definidos como marginais não por um estado de identidade *in statu nascendu*, como define Sodré ao compor as características das minorias, mas por serem colocados à margem como cidadãos em sociedades que não os reconhecem plenamente como pertencentes às suas nações.

Compreende-se que o termo minoria tem uma relação estreita com a noção de identidade. Seja no que corresponde à identidade nacional ou identidade sexual, de gênero ou racial. Identifica-se como minoria aqueles que não pertencem às supremacias identitárias, à hegemonia branca, masculina, heterossexual, ou à hegemonia de um povo perante outros povos ou de uma classe social em relação à outras classes sociais. Mas é

uma noção de quantificação ilusória, baseada na maioria que detém o poder, a fala, e não a maioria, a multidão que é constituída de diversidade, de minorias.

Minoria também pode ser definida pelo *estigma* (GOFFMAN, 2004), pela diferença enquanto subversão da norma. Aí estão também os deficientes físicos, mas mais uma vez, os homossexuais, e em outros tempos (ainda presentes), os negros. Nessa perspectiva tem-se um problema, como definir os idosos em relação ao conceito de minoria? A velhice seria um estigma ou um estado posto à margem? Obviamente, a categoria dos idosos não está na mesma concepção de marginalidade dos homossexuais ou das mulheres, mas também corresponde a uma classe que sofre opressão. O que sugere mais uma concepção para minoria: aqueles que sofrem opressão. Subalternidade seria, então, um termo mais apropriado e que abarcaria tanto as minorias raciais, sexuais e de gênero, quanto às de classe social e categoria etária, como pode ser compreendida na elaboração de Regina Dalcastagnè (2002, p.33-34): "Todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério".

O que se pode concluir é que todos os sujeitos identificados como minoritários, subalternos, excluídos e marginalizados – e aqui utilizo todos os termos, pois acredito que eles se relacionam e dão a dimensão da marginalidade que quero tratar – conectam-se a uma ideia de marginalidade, a que se configura como a condição de estar à margem perante as hegemonias e de sofrerem opressão. Pois é justamente o tema da opressão que se relaciona ao eixo central dos romances de Valter Hugo Mãe: a alteridade. Nesse sentido, a preferência do autor português em criar personagens que são representações de sujeitos minoritários, bem como os assuntos que rodeiam as condições desses sujeitos, alia-se à discussão do tema da alteridade, que na produção do autor português, encontra-se tanto enquanto conteúdo, quanto em exercício literário.

Voltando ao conceito de devir (DELEUZE,1997), é importante lembrar que o devir não é assimilação, mas "dupla captura". Ou seja, o escritor trabalha com duas posições que exprimem lugares e saberes sociais diferentes: o seu saber localizado, enquanto escritor, e o saber localizado do outro. Este outro, para Deleuze, sempre minoritário. Aproximando o conceito de devir minoritário ao de *exotopia* de Bakhtin é possível refletir que tanto Deleuze quanto Bakhtin entendem que a escrita deve ser

construída a partir de uma experiência de alteridade, porém ambos sabem que essa experiência não pode ser total, ou seja, ambos têm consciência de que tomar o lugar do outro é impossível. A experiência da *exotopia* de que fala Bakhtin (2011) tem a ver com uma experiência de alteridade que é inerente à condição do ser. A *exotopia* caracteriza-se como uma visão de fora, como um ato de contemplação que se dá na tentativa de vivenciar o lugar do outro. O ser só existe enquanto relação entre o *eu* e o *outro*, *eu* e *tu*. Para Bakhtin (2011), fora dessa relação somos inacabados, é por isso que a experiência estética é fundamental para que possamos completar a nós mesmos. Em outras palavras, a *exotopia* é a prática que conduz a contemplação.

Em relação ao devir minoritário, Deleuze (1997, p.12) defende que o escritor deve encontrar uma *zona de vizinhança*, "o devir está sempre "entre" ou no "meio"". Compreende-se com esta afirmação que o escritor deve encontrar um desvio, uma fuga da maioria, de qualquer forma de dominação. O que não significa que o escritor deve vir somente de grupos majoritários. A posição do escritor é em si singular e, portanto, privilegiada, como aponta Spivak (2010): se o subalterno encontra a fala, ele já não é mais subalterno. Portanto, o devir é uma fuga, é a resistência diante de qualquer totalidade, formalização. Busca perfurar o majoritário, escapar dele. Por isso é inacabado, disforme, imperfeito, pois não é imitação, assimilação do outro, mas o seu cúmplice, sua sombra, capaz de ganhar sentido somente pela relação que estabelece entre autor-obra-leitor. Por esse viés, o pensamento de Deleuze ancora-se ao de Jean Paul Sartre, ao defender a escrita como engajamento: "Toda obra literária é apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem" (SARTRE, 1993, p.39). Assim, é importante perceber como a biografia desse escritor, nascido em Angola, e seu enraizamento em uma cultura semiperiférica, Portugal, interfere na escolha e preferência dos temas e personagens de seus romances. O que torna sua escrita imbricada ao *desejo do outro* e consequentemente preocupada com a visibilidade de histórias que narram as condições de sujeitos marginalizados.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. Prefácio a edição francesa Tztevan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. N°20. Brasília, julho/agosto de 2002, pp. 33-87.
DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbert. São Paulo: Ed. 34, 1997.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: *para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
GOFFMAN, Irving. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada.* Tradução Mathias Lambert. Rio de Janeiro. LTC, 1975.
LÓPEZ-VEJA, Martín. A Europa das periferias nos romances de Valter Hugo Mãe; NOGUEIRA, Carlos. Homossexualidade, homoerotismo e género em O filho de mil homens. In: NOGUEIRA, Carlos (org). *Nenhuma Palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, 2016.
LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.
MÃE, Valter Hugo. *O nosso reino*. São Paulo: Ed. 34, 2012.
_____. *O remorso de Baltazar Serapião*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
_____. *O apocalipse dos trabalhadores*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
_____. *A máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
_____. *O filho de mil homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
_____. *A desumanização.* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
_____. *Homens imprudentemente poéticos.* São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
REAL, Miguel. *Traços fundamentais da cultura portuguesa.* Lisboa: Planeta, 2017.
RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, Porto: Afrontamento, 2004.
RIBEIRO, Margarida Calafate. A melancolia dos percursos: África na Literatura Portuguesa Pós – 25 de Abril. In: *Africana Studia*: Revista Internacional de Estudos Africanos. Nº 1, Janeiro, 1999.
SANTOS, Boaventura Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na Pós-modernidade.* Porto, Afrontamento, 1993.
SAPEGA, Ellen W. Aspectos do romance pós-revolucionário português: o papel da memória na construção de um novo sujeito nacional. In: *Luso Brazilian Review*, v.32, n.1, p. 31-40, 1995.
SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo; Ática, 1993.
SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel. BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005.
SCHMIDT, Simone Pereira. *Gênero e história no romance português*: novos sujeitos na cena contemporânea. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

O BRASIL EM ELIZABETH BISHOP: REPRESENTAÇÕES DA TERRA DE MACUNAÍMA[1]

Tiago Silva (IFS)[2]

Resumo: Os textos de Elizabeth Bishop são marcados por relações interpessoais, muitas vezes, estereotipadas, em que o outro é subalternizado e exoticizado. Conforme Santos (2013, p. 636),pode se dizer que há, neles, uma visão que concorre "para a produção e reprodução de uma modalidade de violência simbólica", através da qual se naturaliza condições de subordinação e se ocidentaliza o mundo, plasmando, portanto, evidências do "drama da relação" (GLISSANT, 2005, p. 30). Entrecruzando literatura e escritos biográficos, penso representações que a poeta fez do Brasil e de sua gente, sobretudo de trabalhadores subalternizados, para apreender esse *topos* de seu trabalho – um lugar barroco, em certo sentido, que, como diriam Gilberto Gil e Torquato Neto, é uma brutalidade jardim; aporia da Terra de Macunaíma.
Palavras-chave: Representações da Alteridade; Ocidentalização; Representações do Brasil; Violência Simbólica e Drama da Relação.

Introdução

Elizabeth Bishop representou o outro, reconstruindo não somente subjetividades, mas também lugares no mundo, através de um olhar de observador, notadamente, estrangeiro e afastado. De seu trabalho, emergem pessoas e fragmentos de diferentes partes do mundo, erguendo uma cartografia de seu trânsito, desenhando itinerários que vão de Key West, na Flórida, EUA, à Paris, na França, do Rio de Janeiro e Ouro Preto até Santarém, no Brasil, para citar alguns. Esse olhar sobre o mundo e sobre o outro promove uma incursão que adentra, lentamente, a intimidade de outros sujeitos e lugares, construindo e projetando não somente belezas, mas também etnocentrismo e preconceito. Os cenários desenhados em seus textos são marcados por relações interpessoais nas quais o outro é visto como um elemento inusitado e exótico, o que transforma seus registros em evidências do "drama da relação", como diz Édouard Glissant (2005, p. 30), do encontro-choque entre diferentes, entre culturas e povos. Neste ensaio, penso representações que a poeta fez do Brasil, principalmente, da gente que povoava sua intimidade doméstica em Samambaia, Petrópolis, Rio de Janeiro, e em Ouro Preto, Minas Gerais, onde comprou e recuperou uma antiga casa – a Casa Mariana, nomeada em homenagem a poeta Marienne Moore. Aqui, entrecruzo literatura

[1] O presente ensaio foi extraído do meu trabalho de tese – O não-lugar em Elizabeth Bishop –, atualmente, em processo de publicação pela Editora do Instituto Federal de Sergipe.

[2] Professor do Instituto Federal de Sergipe (IFS). Doutor em Letras pelo PPGL/UFPE (2018). Pesquisador associado ao Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO), UEPB/UFCG, e ao Grupo de Pesquisa em Estudos de Texto, Leitura e Linguagem (GETELL), do ISF. Contato: tiagob_s@yahoo.com.br

e registros biográficos, cartas, particularmente, para apreender o topos que emerge de seu trabalho e de suas anotações, compreendendo esses dois lugares como metáforas de sua relação com o país, revelando os conflitos e dramas que a poeta encontrou no lado sul do Equador. O lugar que emerge de seu esforço de interpretação, de tradução do Brasil é uma espacialidade complexa, espantosa, mágica e assombrosa ao mesmo tempo, tecida com natureza espetacular, perigos e violências, coisas simultaneamente maravilhosas e terríveis; habitado por moradores quase-fantásticos, frequentemente privados de direitos, vistos como caricaturas, relíquias da formidável *Terra Brasilis*.

O lugar e a gente da Terra de Macunaíma

Em "Canção da estação das chuvas"[3] (BISHOP, 2011, p. 99, tradução nossa), publicado 1965 no livro **Questões de Viagem**, Bishop descreve a casa onde morou em Samambaia como um lugar no qual pousam corujas e brotam bromélias, negras de sangue, e liquens: "Escondida, Escondida, / no alto da névoa, / a casa onde moramos / sob a rocha magnética / montada na chuva, no arco-íris"[4] (ibid.). Como seres simbióticos, a casa está em associação com o meio, escondida na névoa, na chuva, em cima do arco-íris; vizinha de cascatas, e quase não tem paredes: "[...] o vapor / sobe a camada espessa / sem esforço, vira-se para trás, / e segura a ambos, casa e pedra / em uma nuvem íntima."[5] (ibid.). Porosa e sedutora, a casa vive "em uma obscura era / das águas"[6] (ibid.), misturada à mata, em uma só nuvem de vapor, sugerindo um tipo de refúgio também para sua sexualidade. Na execução de suas tarefas diárias, Bishop é acompanhada por bichos, às vezes selvagens: "tenho que me levantar no meio da noite (está um frio de rachar), acender o lampião a álcool etc. É muito pitoresco, e tem uma coruja que pousa perto da janela todas as noites e fica observando meus preparativos, mas já não aguento mais isso"[7](BISHOP, 1995, p. 246), diz em carta. E, adiante, afirma: "Há tantos camundongos por aqui que comentei que queria arranjar um gato, e o comerciante de animais que me deu o tucano foi logo perguntando: 'Ah – a senhora

[3] Song for the Rainy Season
[4] Hidden, oh hidden / in the high fog / the house we live in, / beneath the magnetic rock, /rain-, rainbow-ridden
[5] [...] Vapor / climbs up the thick growth / effortlessly, turns back / holding them both, / house and rock, / in a private cloud.
[6] In a dim age / of water
[7] have to get up in the middle of the night (it's freezing cold), light a lamp, light an alcohol lamp, etc. It is very picturesque and there is an owl who sits outside the window every night and watches the proceedings, but I' awfully sick of it.

gostaria de ter um casal de siameses? Estou importando duzentos.'"[8] (ibid., p. 247). Ironicamente, a poeta anota: "Pelo visto, logo vou conseguir realizar meu desejo – nesta terra os desejos se realizam tão depressa que a gente quase chega a ter medo de desejar alguma coisa"[9] (ibid.), sugerindo, também, enfado e chateação com sua realidade.

Para Elizabeth Bishop, viver com Lota de Macedo Soares, entre o Rio de Janeiro e Samambaia, significou conviver com o recorrente debate sobre a necessidade de se conciliar identidade nacional e modernidade na criação de outro lugar para o Brasil. Segundo Rodrigues [s.d.], em análise de **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**, de Mário de Andrade (2013), a ascensão a esse outro lugar deveria ser alcançada pela modernização do país "através do passado, de nossas tradições", da fundação de uma brasilidade "ligada ao ambiente geográfico, ao seu clima", a partir de tradições folclóricas que afirmassem o caráter tipicamente nacional, que, para o poeta brasileiro, supostamente, não existia. Macunaíma, então, "adquire características adequadas ao meio em que vive, ao seu espaço geográfico", revelando que para Mário de Andrade "a paisagem está dentro do ser humano, como experiência coletiva ou individual de estar em um determinado lugar" (ibid.). Nesse sentido, em Samambaia e no Rio, Bishop encontrou-se e reproduziu paisagens típicas dessa espacialidade, recuperáveis, em seu trabalho e anotações, através das relações humanas que preenchem os lugares reconstruídos, plasmando um mundo moderno e capenga que, em tudo, reverberava seu passado escravocrata e a mistura de temporalidades e paraíso tropical.

Em "Manuelzinho", também de **Questões de Viagem**, a poeta marca na epígrafe que a voz enunciativa é a voz de uma amiga, Lota, provavelmente, e retrata um conflito tipicamente brasileiro. Ela representa o "pior hortelão desde Caim" (BISHOP, 2011, p. 94, tradução nossa), meio posseiro, meio arrendatário, que nunca paga aluguel, e nem recebe salário, deve-se dizer; Manuelzinho é "um tipo de herança"[10] (ibid.); um homem branco com pouco mais de trinta anos cuja tarefa é fornecer vegetais para sua interlocutora: "mas não faz; ou não fará; ou não quer fazê-lo"[11] (ibid.). No morro, suas hortas tortas e improdutivas são festas para os olhos, cheias de canteiros rodeados de

[8] There are so many mice that I said I wanted to get a cat and the animal dealer who gave me the toucan immediately said, 'Oh – would you like a pair of Siamese? I'm importing 200.
[9] So I guess I shall have them soon – wishes seem to come true here at such a rate one is almost afraid to make them any more.
[10] a sort of inheritance
[11] but you don't; or you won't; or you can't.

repolhos, preenchidos com cravos vermelhos, misturados com pés de alface e pés de escudinha, que, irremediavelmente, sucumbem ao ataque da saúva, ou à chuva: "e a coisa toda é arruinada de novo / e eu te compro outros quilos de sementes, / importadas, garantidas, / e você, eventualmente, me traz / uma cenoura mística de três pernas, / ou um jerimum 'maior que um bebê'"[12] (ibid.). A lógica das hortas, o *modus operandi*, e as verduras de Manuelzinho são incompatíveis com as expectativas da enunciadora que espera resultados garantidos. O hortelão, entretanto, inverte a previsibilidade, deforma a certeza, produzindo vegetais que não condizem com o ideal artificializado da *patroa*.

Como a poeta nota no poema, a relação entre a enunciadora e Manuelzinho repercute relações mais profundas, construídas historicamente ao longo do tempo, muito antes do evento representado: "Eu vejo você na chuva, / caminhando, leve, de pés descalços, / subindo os caminhos íngremes que você fez – / ou que seu pai e seu avô fizeram – / por toda a minha propriedade, / com sua cabeça e costas dentro /de um saco de estopa encharcado"[13] (ibid.). Absurdamente, quem cansa não é o hortelão, mas a proprietária das terras: "e eu sinto que eu não posso aguentar / nem mais um minuto; então, / dentro de casa, do lado do fogão, / continuo lendo um livro"[14] (*ibid*.), banalizando e diminuindo, assim, a situação do trabalhador meeiro instalada no quintal.

A relação entre o *morador*, não assalariado, e a proprietária ressuscita o histórico latifundiário e escravocrata do país. O homem é acusado de roubar os fios do telefone; ele, ou outro alguém. É acusado, ainda, de passar fome e de fazer seu cavalo, seu cachorro e sua família passarem fome no meio da fartura. O enunciador lembra que, uma vez, gritou tão alto com ele que o seu chapéu voou. Exasperado, ele desapareceu em seus tamancos. Como se vivesse em um conto de fadas, Manuelzinho some ao ouvir a palavra batatas para transforma-se em príncipe em outro lugar. Atingido por todo tipo de eventualidade, nem a morte de seu pai é um fato concreto para ele: "[...] eu não acho que ele tá morto! / Eu olho pra ele. Ele tá frio. / Eles tão enterrando ele hoje. / Mas sabe como é, eu não acho que ele tá morto."[15] (ibid., p. 95). A enunciadora lhe dá dinheiro

[12] and the whole thing's ruined again / and I buy you more pounds of seeds, / imported, guaranteed, / and eventually you bring me / a mystic three-legged carrot, / or a pumpkin "bigger than the baby."
[13] I watch you through the rain, / trotting, light, on bare feet, / up the steep paths you have made – or your father and grandfather made – all over my property, / with your head and back inside / a sodden burlap bag
[14] and feel I can't endure it / another minute; then, / indoors, beside the stove, / keep on reading a book.
[15] [...] don't think he's dead! / I look at him. He's cold. / They're burying him today. / But you know, I don't think he's dead

para o funeral, mas o hortelão, para deleite dos amigos, aluga um ônibus para levá-los ao enterro. Mesmo cansada, a enunciadora lhe dá mais dinheiro e escuta, em retribuição, que o homem reza por ela todas as noites. Depois, ele volta com seu chapéu na mão, tremendo e fungando, cara de coitado, "tão imprevidente quanto a alvorada"[16] (ibid.).

A mesma cena se repete. Algumas vezes, ele aparece para acertar as contas, para extinguir aquela *relação trabalhista*: "com dois cadernos de notas, / um com flores na capa, / o outro com um camelo"[17] (ibid.). A patroa desdenha de suas letras descuidadas e do amontoado de zeros que chegam até milhões. Na cozinha, juntos, os dois sonham que os mansos herdarão a terra. Em seguida, a proprietária observa os filhos de Manuelzinho se aproximarem, enquanto carregam sacos de açúcar com o almoço do pai. Como toupeirinhas acima do solo, ou escondidas atrás dos arbustos, as crianças se escondem como se fossem caçadas: "como se eu fosse atirar nelas!"[18] (ibid., p. 96). Elas se aproximam para pegar laranjas ou um doce qualquer. De casa, a patroa vê a família toda no alto de um morro: "juntos com Formoso, o burro, / que zurra como uma bomba ressecada / e, de repente, para."[19] (ibid.). Passam o dia parados, observando o espaço, só descendo à noite, junto com o burro. Na volta, entre eles, patroa e meeiros, "[...] boiam alguns / vaga-lumes grandes, / macios, azulados e lerdos, / a água viva do ar."[20] (ibid.). A esposa do hortelão mantém a família com roupas remendadas, remendo sobre remendo. Não se sabe o porquê, o homem insiste em pintar o topo de seu chapéu, agora, de azul: "Talvez para refletir o sol? / Ou talvez quando você era pequeno, / sua mãe tenha dito, 'Manuelzinho, / uma coisa: nunca se esqueça / de pintar seu chapéu de palha."[21] (ibid., p. 97). A patroa diz já ter caçoado dele com convidados, chamando-o de *Kid* Clorofila, para riso geral. E, depois, desculpa-se: "Seu incapaz, seu tonto, / Eu amo você demais, / eu acho. Será? / Eu tiro meu chapéu, sem tinta / e figurativo, pra você. / De novo, eu prometo tentar"[22] (ibid.), ignorando as demandas do meeiro, sua reclamação por direitos, por valorização, sua existência precária e subalternizada.

[16] improvident as the dawn,
[17] with two old copybooks, / one with flowers on the cover, / the other with a camel.
[18] as if I were to shoot them!
[19] along with Formoso, the donkey, / who brays like a pump gone dry, / then suddenly stops.
[20] [...] float a few, / big, soft, pale-blue, / sluggish fireflies, / the jellyfish of the air...
[21] Perhaps to reflect the sun? / Or perhaps when you were small, / your mother said, "Manuelzinho, / one thing: be sure you will always / paint your straw hat.
[22] You helpless, foolish man, / I love you all I can, / I think. Or do I? / I take off my hat, unpainted / and figurative, to you. / Again I promise to try.

Bishop desconsidera a violência imbricada nessa relação, que me parece um caso de escravidão moderna, optando por reforçar padrões de violência simbólica, naturalizados e estruturais no Brasil. A poeta se perde, portanto, no meio da atmosfera afetiva que guia as relações de exploração do trabalho no país. Ela representa práticas que determinam um lugar muito específico para o hortelão: aquele de quem se faz, carinhosamente, piada; aquele de cujos valores se pode desdenhar; aquele que não tem, sequer, legitimidade para reclamar seus próprios direitos. Manuelzinho é tolo, incapaz de cuidar de si e de sua família, inapto para o trabalho. Logo, ele pode ser explorado, receber quase nada em retribuição a seu trabalho, pode ser ridicularizado, e, mesmo assim, nada acontece; Manuelzinho tem, portanto, uma condição de subumanidade, tornando-se passível de exploração; ele é desumano demais para ser tratado como gente.

Na casa de Samambaia, outras faces dessa realidade emergem, plasmando, na verdade, a descoberta extraordinária, como diria Santiago (2000, p. 10), de que os "bárbaros não se comportam como tais." Assim, enquanto Bishop e Lota viajavam, "a cozinheira começou a pintar."[23] (BISHOP, 1995, p. 247). Fato que, para a poeta, prova que "a arte só floresce no ócio, creio eu."[24] (ibid.). E, continua: "e revelou-se uma pintora primitiva maravilhosa, de modo que daqui a mais algum tempo vamos estar vendendo os quadros dela na *55th Street* e vamos todas ficar ricas."[25] (ibid.). Em seguida, Bishop narra como descobriram essa faceta da mulher: "Encontramos uma pintura grande que ela fez na pedra – um pássaro – aproveitando um líquen grande como parte do corpo."[26] (ibid.). A poeta projeta no trabalho valores eurocêntricos que estereotipam não só a atividade artística, como exclusividade de ricos, mas também a nova artista: "Não comentamos muito, com medo de ela acabar pintando as paredes,"[27] acrescentando, em seguida, outro exemplo de visão diminutiva dessa alteridade: "Lota pediu a ela que por favor limpasse a lata de lixo – ela é muito selvagem e muito suja, embora excelente cozinheira – e dez minutos depois encontramos a lata pintada em tons violentos de vermelho, rosa e preto."[28] (ibid.). Alguns dias mais tarde, em carta a

[23] the cook took up painting
[24] art only flourishes in leisure time
[25] and has turned out to be really wonderful primitive, so we shall probably soon start peddling her on 57th St. & making our fortunes.
[26] We found a large rock painting she had done – a bird – using a big lichen as part of his body.
[27] We are afraid to comment too much for fear she'll begin on the walls.
[28] Lota told her to please clean the garbage pail – she is half-savage and very dirty, although a fine cook – and ten minutes later we found it painted in violent reds and pinks and blacks.

médica Anny Baumann, que acabara de ser presenteada com um quadro seu, a poeta, que também pintava, diz:

> Pensando bem, eu devia ter mandado uma das pinturas da cozinheira em vez da minha. As dela estão ficando cada vez melhores, e a rivalidade entre nós é intensa – se eu pinto um quadro, ela pinta outro maior e melhor que o meu; se eu cozinho alguma coisa, ela na mesma hora prepara o mesmo prato, só que gastando *todos* os ovos. Acho que ela ainda não sabe que eu escrevo poesia, mas imagino que vai acabar descobrindo. Na verdade, viemos para o Rio mais para ela poder ficar em lua-de-mel com o jardineiro – eles se casaram alguns dias atrás. A atmosfera andava tão carregada que não estávamos mais aguentando, e quando numa noite nos serviu bife com canela em vez de pimenta-do-reino, resolvemos lhe dar umas férias.[29] (ibid., p. 251).

Seu relato revela uma luta de classes implícita, rivalidades e tensões íntimas, sugerindo que além de uma casa, em Samambaia, Bishop encontrou um paradoxo, definido por Epstein (2006, p. 3, tradução nossa), como "uma mistura de atração e repulsa, fidelidade e inimizade, parte benção, parte albatroz."[30] Esse composto, para o teórico, marca a literatura americana do período, costurando as relações interpessoais, sobretudo entre poetas, determinando desconfortáveis posições dentro das comunidades literárias, mas, no caso de Bishop, também dentro de sua rede de relações privadas. Assim, a casa de Samambaia é ameaçada; também por fora, pelos mesmos embates que emergem na relação com a cozinheira, revelando conflitos mais amplos, como pode ser inferido a partir do fragmento a seguir: "Vocês deviam ver nosso 'quintal' agora – três carros ingleses estacionados, todos de primeira, e não entendo por que os trabalhadores da obra não matam a gente por sermos capitalistas pútridas"[31] (BISHOP, 1995, p. 291). Pressões macrossociais se somam às tensões existentes, produzindo um adensamento da atmosfera doméstica, motivando planos de deslocamentos do casal, que viajaria, “por mais absurdo que pareça, para economizar dinheiro"[32] (ibid., p. 296), para fugir da inflação, que acumulava um avanço de 300% desde sua chegada ao país, dos rumores de

[29] On second thought I realize now I should have sent you one of the cook's paintings instead of mine. Hers are getting better and better, and the rivalry between us is intense – if I paint a picture she paints a bigger and better one; if I cook something she immediately cooks the same thing, only using *all* the eggs. I don't think she knows about the poetry yet, but probably that will come. We are really in Rio to give her a honeymoon with a gardener, who she married a few days ago. The atmosphere got so highly charged we couldn't stand it any more, and when we got cinnamon on the steak one night instead of pepper we decided to give her a little vacation.
[30] a mix of attraction and repulsion, allegiance and enmity, part blessing, part albatross.
[31] You should see our "yard" now – three English cars, all the finest, sitting in it, and why the workmen on the house don't murder us all as dirty capitalists I don't know.
[32] idiotic as it sounds, to save money.

uma revolução e da fatigante luta dos *criados* pela sobrevivência, que "não sei como os pobres conseguem sobreviver"[33] (ibid.), diz a poeta em outra carta. Mais adiante, Bishop anota: "Aqui, alimentar três ou quatro criados – e eles aproveitam o privilégio ao máximo, coitados –, além de nós duas, está custando uma fortuna à Lota"[34] (ibid.).

Assim, a casa vai sendo gradualmente invadida por problemas práticos, questões cotidianas e político-sociais que minam sua estabilidade. Talvez, por isso, no poema "Tempestade Elétrica"[35] (BISHOP, 2011, p. 98, tradução nossa), também de **Questões de Viagem**, o enunciador escute um "*Cra-aack!*," um raio, rasgando o céu, "seco e claro"[36] e "a casa foi realmente atingida"[37] (ibid.), destruindo sua harmonia. Nos versos seguintes, a casa tilintou como se fosse um copo metálico, expulsando o gato Tobias do quintal. Os trovões que cortam o céu são íntimos e rancorosos como filhos de vizinho, batendo, derrubando o telhado, em flashes cor de rosa, e depois atacam a casa com granizo – "o maior tamanho de pérolas artificiais"[38] (ibid.). No solo, os granizos formam montinhos que se derretem, em tons branco-morto, branco-cera, frio, "no chão vermelho até bem depois do nascer do sol."[39] (ibid.). No escuro, o gato Tobias fica nos lençóis, mornos, e "as quaresmeiras derramam todas as suas pétalas: / molhadas, presas, roxas, entre as pérolas mortas"[40] (ibid.), indiciando um novo ciclo de movimentação.

Depois do suicídio de Lota, em setembro de 1967, já em Ouro Preto, no processo de recuperação de sua nova casa, Bishop relata dificuldades no trato com os trabalhadores da obra, que não chegavam no horário, nem cumpriam os prazos, e discordavam do pagamento que havia sido acordado na hora do recebimento, concluindo que seu tempo e seus esforços vinham sendo desperdiçados: "se eu tivesse ficado em N. Y. ou S.F. acho que eu poderia ter trabalhado no livro sobre o Brasil e até mesmo conseguido dizer algumas coisas simpáticas. Agora esqueci que coisas eram essas!"[41] (BISHOP, 1995, p. 566). Refletindo sobre a morte de Lota e sobre seu novo

[33] I don't know how the poor are managing to keep alive.
[34] Here, feeding three or four servants – and they make the most of the privilege, poor things – besides ourselves, is costing Lota a fortune.
[35] Eletrical Storm
[36] dry and light
[37] the house was really stuck
[38] the biggest size of artificial pearls.
[39] on the red ground until well after sunrise.
[40] The lent trees had shed all their petals: / wet, stuck, purple, among the dead-eye pearls.
[41] if I had stayed in N. Y. or S.F. I think I might have worked on the Brazil book & even managed to say some nice things. Now I've forgotten what they were!

contexto, arremata: “Agora fico achando que foi o país dela que a matou – e é capaz de matar qualquer um que seja honesto e tenha padrões de exigência elevados e que queira fazer alguma coisa boa – e meu único desejo é sair daqui. Mas viver de quê?”[42] (ibid.).

Na cidade, ela acreditava, não existia "uma única pessoa honesta [...] Por favor, não pense que estou paranoica. As pessoas deste estado têm fama de ser assim,"[43] conta a Anny Baumann, em "dezembro (não sei o dia), 1969"[44] (ibid., p. 569). No período, Bishop relata que nunca se sentiu tão doente em toda sua vida, e "Se você tem alguma sugestão além de respirar fundo e tocar para frente, por favor me mande."[45] (ibid.). E continua debulhando problemas: "os vizinhos jogaram uma pedra na X. Y.[46] no outro dia – a polícia não vem etc. etc. etc."[47] (ibid.), e, "já estamos na quarta campainha, e, quando destruírem essa vou desistir"[48] (ibid., p. 570). Com problemas judiciais com sua amiga Lilli de Araújo Correia, que intermediou a compra da Casa Mariana, ela descreve sua experiência no Fórum da seguinte forma: o lugar "onde todos querem um suborno antes de qualquer transação, por menor que seja. Até mesmo o bombeiro (o quarto e o mais incompetente de todos) sabia [o montante d]a minha conta bancária aqui – e disse o valor a mim, aos gritos (e eu não sabia!.) (ibid.)."[49] Sua casa, portanto, é invadido por ruídos externos, que atravessam as paredes, impedindo-a de trabalhar, ecoando o som da colonialidade presente e dos conflitos interculturais e interraciais que marcam, ainda hoje, a cidade mineira. Em carta, em 14 de fevereiro de 1970, Bishop relata:

> depois de algumas experiências terríveis, temos duas criadas de quem gostamos e nas quais temos confiança, irmãs – uma para cozinhar e limpar, a outra para ser baba [*sic*] do Googie, moças boazinhas e limpas, e bonitinhas também – são treze na família, oito moças solteiras – e ainda criam mais três ou quatro crianças, primos órfãos – umas vinte pessoas morando numa casinha mínima, caindo aos pedaços, de pau-a-pique. Mas as *únicas* coisas que elas sabem fazer é limpar a casa e lavar louça. Tentei ensinar a Eva a pôr

[42] Now I feel her country really killed her – and is capable of killing anyone who is honest and has high standards and wants to do something good – and my one desire is to get out. But how to LIVE?
[43] an honest soul [...] Please do not think I am suffering from paranoia. The people of this state have a reputation for being like this
[44] December (sometime), 1969
[45] If you have any suggestions beyond the stiff-upper-lip sort, I'd be grateful.
[46] X. Y., Suzane Bowens, e ainda Adrienne Collins são pseudônimos recorrentes para referir-se à mulher com quem Bishop manteve uma relação amorosa no período em que morou em São Franciso e em Ouro Preto.
[47] the neighbors hit X.Y. with a rock the other day – the police won't come, etc. etc. etc.
[48] We're already on the fourth doorbell and I'm going to give up when they smash this one.
[49] Well, off to the FORUM, as they quaintly call it – where everyone expects to be bribed for the smallest transaction. Even the plumber (the fourth and most incompetent of all) knew [the amount of] my bank account here – and shouted it at me (although I didn't!).

> a mesa e ela disse que ficava nervosa e ia embora. Assim, eu é que ponho a mesa. Elas não sabem usar a terceira pessoa. A X. Y. fala fluentemente, mas aposto que ela parece uma mineira velha [para elas], porque elas falam muito mal, e usam tanta gíria que não entendo, e ela não consegue entender o meu português, que é um pouco mais puro.[50] (ibid., p. 572).

Bishop *sofre* para interagir com essa espacialidade, reacendendo o drama da relação, do contato entre aquilo que Glissant (1996) chama de Euro-América, representada pela poeta, que pertence a um grupo cultural que preservou, no novo continente, as tradições de povos colonizadores hegemônicos vindos do continente europeu, com aquilo que chama de Neo-América, onde a África prevalece, caracterizada pela experiência real e violenta da crioulização, que apagou suas línguas e costumes e forçou a invenção de algo novo, a partir da memória e da reelaboração do rastro. Sua carta evoca, assim, tanto o poder quanto a dor, tanto a liberdade quanto a pobreza inerentes a essa esfera do contato, expondo ambiguidades e contradições do caos-mundo, onde uns podem tudo e outros podem nada, já que continuam tendo suas chances de criação de realidades alternativas abortadas pelos constrangimentos do lugar e reencontrando as antigas, históricas posições de limpar e lavar a casa de seus patrões.

O *drama* se intensifica. Suzanne, sua nova companheira, e o filho, Googie, sofriam ataques de "pulgas, carrapatos, insetos que nunca vi e de que nunca ouvi falar – vivem cobertos de picadas, *coitados* [em Português]"[51] (BISHOP, 1995, p. 572), num conjunto de coisas que provocava uma intensa sensação de desencanto: "acho que para mim não faz mais diferença viver ou morrer. A cada dia que passa sinto mais falta dela [Lota]. Me esforço muito para viver o presente, como todo mundo diz que a gente deve fazer – mas o presente é horrível para mim."[52] (ibid.). Para Bishop, Suzanne entrava em querelas com os trabalhadores e com os moradores da cidade, e, como resultado desse comportamento, a moça despertava a hostilidade dos ouro-pretenses, que as

[50] Now we, at last, after some fearful trials, have two servants we like and actually trust, sisters – one to cook and clean, one to be a baba for Googie, nice clean quiet girls, quite pretty, too – a family of thirteen, eight unmarried girls – and they have taken in three of four more children, orphans, cousins – there are about 20 people living in a very tiny crumbling mud-&-wattle house. But they don't know how to do anything except clean and wash clothes. I tried to teach Eva how to set the table and she said it made her nervous and she was leaving. So I do that part my*self*. They don't know how to use the third person. X. Y. speaks quite fluently, but I'm sure she sounds like an old miner, they all speak so badly, and with so much slang I can't understand her, and she can't understand my slightly purer Portuguese.
[51] fleas, ticks, insects I never saw or heard before – they are both covered with bites all the time, *coitados* (poor things).
[52] I just don't seem to care whether I live or die. I seem to miss her more every day of my life. I try hard to live in the present, as everyone always says – but the present is so hideous to me.

atazanavam; um dia, por exemplo, enquanto caminhavam na rua, as duas mulheres foram chamadas de "putas"[53] (MILLIER, 1993, p. 420), revelando que, como diz Castro (2015, p. 35), "o etnocentrismo é, como o bom senso – do qual seja talvez apenas a expressão aperceptiva –, a coisa do mundo mais bem compartilhada." Por fora, assim como a casa de Samambaia, a Casa Mariana também é atacada; jogam lixo em sua cachoeira, por exemplo, num jogo que parece uma versão gótico-tropical de um conto de Edgar Allan Poe, levando o morador, inevitavelmente, ao enlouquecimento:

> Os vendedores de legumes e ovos são simpáticos, mas não aguento as pessoas que tocam a campainha e depois vão embora correndo, nem aquelas almas simples que vêm simplesmente para pedir DINHEIRO. Ou 'roupa velha' – expliquei que as minhas roupas velhas eu uso, é claro, já que a essa altura nós duas já estamos em farrapos e aqui não há nada que se possa comprar – e a mocinha me disse: 'Então me dê qualquer coisa que você tiver.' Além disso, remexem meu lixo todos os dias – imagino que estejam procurando canetas Parker.[54] (ibid., p. 574).

Na casa, Bishop se sentia velha, extremamente velha: "É estranho ser tão velha. As empregadas me olham com curiosidade – de ver que ainda consigo andar – e subir escadas também! Para elas, quarenta anos já é velhice."[55] (ibid., p. 574). E era, de fato, já que como descobrirá em **Morte e Vida Severina**, livro do qual traduziu fragmentos, um pouco mais longe dali, de velhice se morria antes dos trinta. Numa carta para Lowell, de 05 de março de 1970, Bishop conta que fez um bolo de aniversário para a empregada, que acabara de completar 18 anos: "A Eva. Nunca conheci tantos Adãos e Evas, devem ser os nomes favoritos aqui. Esta menina e a irmã mais moça dela tornaram a nossa vida muito mais suportável, limpa e tranquila – só espero que elas fiquem mais um pouco."[56] (ibid., p. 581). Nesse lugar onde crianças trabalham como domésticas antes dos dezoito anos, a adolescente-empregada repetia, todos os dias, um ritual com a mãe que, nas ruas, repetia-se com a poeta, Bishop relata a Lowell:

---

[53] whores
[54] The people who come by selling vegetables and eggs are nice, but not the people who ring the doorbell and run away, and those simple souls who just come and ask for MONEY. Or 'old clothes' – I said I wore mine, obviously, since we are both in rags by now and you can't buy anything here to wear – then this young lady said: " Well, just give me anything you have." They also go through my garbage every day – I think they are looking for Parker pens, probably...
[55] It is strange to be so old. The maids regard me as a curiosity – the fact I can still get around – and climbing ladders! They think someone is ancient at forty.
[56] Eva. I've never known so many Adams and Eves, seem to be the favorite names here. This girl and her younger sister have really made life much more bearable, clean and quiet – now if only they'll stay a while.

> 'A benção, mãe.' 'Deus te abençoe, minha filha,' e por aí vai. Crianças desconhecidas me dizem isso na rua, e me sinto um tanto ridícula. 'Deus te abençoe, meu filho.' O tempo anda absolutamente maravilhoso – é cada nuvem que só vendo, arco-íris, nuvens de tempestade rosadas com morros verdejantes por trás, igrejas que surgem e desaparecem em meio a chuva ou aos casulos verde-claros de névoa. Ah, meu Deus – já não sei se quero mesmo vender a casa. Se as coisas fossem um pouco diferentes![57] (ibid., 581).

Mas as coisas eram o que eram, e, nesse embate, sua mente zanza no espaço, ziguezagueando do ritual para o vento, do arco-íris para as nuvens, das igrejas que surgem de relance para os casulos verde-claros na névoa, e oscila entre a resolução de vender e de não vender a casa, sempre entre diferentes emoções, confundindo seus sentimentos. Seu movimento constante na vida e no mundo, vivido também em casa por Elizabeth Bishop, desemboca num estado crônico de dúvida e hesitação, de incredulidade. A poeta, incessantemente, esforçar-se para traduzir, interpretar a realidade, pousando, sempre, em novos lugares, vislumbrados, inicialmente, a partir da ilusão, da crença de um bom-lugar possível, mas inatingível. Os lugares, as casas, encontrados, no entanto, estão fadados a reascender um padrão relacional que se processa também na mente da poeta, e em suas personagens, funcionando como estratégia psíquica de convivência com um mundo intolerável, visto de maneira problemática e de uma perspectiva anglo-centrada, a partir, portanto, daquilo que já trazia consigo; uma visão diminutiva dos lugares do outro, da diferença, da alteridade.

Considerações finais

Como lembra Guldin (2010, p. 8), em análise do pensamento de Vilém Flusser, a tradução, nesse caso a tentativa de traduzir a realidade em poesia e anotações, funciona "como construção de pontes de entendimento, um ir e vir precário, porém esclarecedor", instalando ligações "interinas e sempre a se empreender novamente, produzidas entre diferentes níveis, que tendem a se separar, de uma identidade cultural cindida em si mesma" (ibid., p. 11), configurando, dessa maneira, um empreendimento voltado à decifração e ao reconhecimento desse outro mundo, de ascensão ao mundo do outro, a

[57] "Bless me, Mother." "God bless you, my daughter," and so on. Strange little children in the street say it to me, and I feel rather foolish, "God bless thee, my child." The weather has been absolutely heavenly – such clouds, rainbows, pink rainstorms with bright green hills showing through, churches coming and going through the rain or wrapped in pale green cocoons of mist. Oh dear – I am of two minds about selling. If only things were a bit different.

Terra de Macunaíma, sem restituí-la, necessariamente, como tal, mas a partir da cisão, dos cortes e rupturas presentes na própria poeta. Bishop regurgita um país resultante da mistura entre paraíso e inferno tropical, contribuindo para a ocidentalização e, consequentemente, inferiorização e subalternização do outro representado, do Brasil e de sua gente, transformando esta espacialidade e seus lugares em um lócus que acolhe e, simultaneamente, ataca seus visitantes. No processo de reconstrução poética do país e de seu povo, os trabalhadores, particularmente, são retratados de modo simbolicamente violento, sem garantir o espaço necessário a sua criatividade e a suas estratégias de resistência, devolvendo uma imagem, um topos literário, que reforça os padrões e os valores de sua própria cultura, sem reconhecer a opressão e a expropriação que a classe, a qual passou a pertencer no Brasil, impunha aos subalternizados. Contudo, como diria Castro (2015, p. 27), "o vento vira, as coisas mudam, e a alteridade sempre termina por corroer e fazer desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade", irreduzindo e imprecisando as fronteiras que se criam, contorcendo suas linhas divisórias, num movimento que nos garante a possibilidade de pensar e questionar a própria poeta, seu trabalho e suas representações, seu jeito preconceituoso e etnocêntrico de nos ver e de falar de nós – o Brasil e seu povo.

Referências:

BISHOP, E. **Poemas Escolhidos de Elizabeth Bishop.** Seleção, Tradução e Textos Introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Uma Arte:** as cartas de Elizabeth Bishop. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Poems:** Elizabeth Bishop. New York: Ferrar, Straus and Giroux, 2011.

CASTRO, E. V. **Metafísicas Canibais.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

EPSTEIN, A. **Beautiful Enemies:** Friendship and Postwar American Poetry. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.

GLISSANT, É. **Introdução a uma Poética da Diversidade.** Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GULDIN, R. **Pensar entre Línguas**: A teoria da tradução de Vilém Flusser. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

MILLIER, B. C. **Elizabeth Bishop:** life and the memory of it. Berkeley: University of California Press, 1993.

RODRIGUES, F. D. P. **Macunaíma e a Formação de Uma Cultura Brasileira**. Disponível em: http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/m00002.htm. Acesso em: 27 nov. 2017.

SANTIAGO, S. **Uma Literatura nos Trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, R. J. O 'Étnico' e o 'Exótico': Notas Sobre a Representação Ocidental da Alteridade. In: *Revista Rosa dos Ventos*, pp. 635-643, out-dez, 2013.

DO HERDEIRO À NAÇÃO: A FIGURAÇÃO DA DECADÊNCIA BURGUESA NOS ROMANCES O NOME DO BISPO, DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES, E LEITE DERRAMADO, DE CHICO BUARQUE

Flávia Cristina de Araújo Guedes (UnB)[1]

Resumo: Este trabalho propõe um estudo comparativo entre dois romances contemporâneos brasileiros: O nome do bispo (1985), da escritora paulistana Zulmira Ribeiro Tavares, e Leite derramado (2009), do escritor e músico carioca Chico Buarque. O enfoque analítico das duas obras consiste na transfiguração artística da burguesia como instituição, há muito tempo, falida social e economicamente, no Brasil. Falência esta encarnada na figura do herdeiro como representante de uma saga familiar e de uma classe em declínio. Ao mesmo tempo, aparecem nos romances aspectos histórico-sociais de uma nação, apontando momentos históricos e o pensamento ideológico de uma elite em atraso.
Palavras-chave: Romance contemporâneo brasileiro; Decadência burguesa; Nação brasileira; Zulmira Ribeiro Tavares; Chico Buarque

Considerações iniciais

Os romances *O nome do bispo* (1985), de Zulmira Ribeiro Tavares, e *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque, para além da distância temporal entre suas publicações, apresentam narrativas que se aproximam ao trazer para o cerne de suas discussões questões sócio-políticas ainda presentes na conjuntura atual, especificamente o projeto de nação de uma "elite do atraso", detentora de um pensamento decadente. Para isso, é fundamental o protagonismo de duas figuras que retratam bem o pensamento das ditas famílias tradicionais brasileiras, que remonta aos seus antepassados e à uma constituição familiar em tempos de Brasil colônia e escravidão, mostrando que apesar do passar dos séculos, não houve evolução ideológica e humana em tais famílias.

1. Romance brasileiro contemporâneo

É inegável a relevância dos romances contemporâneos brasileiros que aparecem a partir dos anos 60, década de mudanças com impactos sociopolíticos brutais sentidos até os dias atuais em nosso país. A nova conjuntura política brasileira, com o golpe militar de 1964, gerou profunda inquietação e oposição em diversos intelectuais naquele

[1] Graduado em Letras - Português (UnB), Mestranda em Literatura (UnB). Contato: flaviaguedes.91@hotmail.com.

momento e isso se fez sentir nas produções romanescas de muitos escritores. Em seu livro intitulado Itinerário político do romance pós-64: a festa o historiador Renato Franco (1998) diz que o romance "se agitava por desconfiar tanto da possibilidade de o processo de modernização não gerar consequências positivas quanto das atitudes políticas adotadas pela ditadura militar" (p. 44).

Com uma sociedade cada vez mais fragmentada e fragilizada pela opressão e brutalidade do regime, tornou-se difícil para a população a existência de uma vida que não se despedaçasse pela censura, violência, abusos, fome e misérias, entre tantas mazelas causadas pelo fascismo, gerando assim uma "crise na constituição do sujeito" (Ibid., p, 55). A narrativa literária que emerge no período militar trata disso: uma realidade fragmentada pela barbárie, e, segundo Renato Franco, "obscuros pedaços de realidade, peças de um quebra-cabeças que já não consegue recompor" (Ibid., p. 55). (Em câmara lenta (1977), de Renato Tapajós é um romance que aborda essa questão).

Vão-se constituindo escassamente os romances que tratam de temas ligados ao campo, "peculiares a uma narrativa de fundamento telúrico, ancorada num tipo de organização econômico-social ainda de bases na maioria agrárias" para dar lugar à cidade como um espaço correspondente à realidade advinda das transformações e modernização conservadora. Assim," a realidade citadina e a imaginação estético-política fazem matéria literária do imperativo do progresso e da integração ao industrialismo e à sociedade de massas" (p. 18).

De acordo com Flora Süssekind, na década de 1980,

> figura mesma do narrador, a subjetividade, postos em questão seja, como em Stella Manhattan e O nome do bispo, numa ficção próxima ao ensaio, onde protagonistas e intriga, propositadamente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra, dobradiça este também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas, num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico; seja na teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens se fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade. (p. 258)

Nos anos 70, ocorre uma busca por mostrar nos romances a realidade brasileira. Além disso, a escrita feminina aparece com mais imponência, destacando-se nomes como Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Edla Van Steen, Renata Pallottini, Sônia Coutinho, Lya Luft, Helena Parente Cunha e, mais recentemente, Ana Miranda, Zulmira

Ribeiro Tavares, Marilene Felinto, entre outras. O espaço, o tempo, o narrador e as personagens tornam-se ainda mais importantes na narrativa.

2. O nome do bispo: a decadência burguesa paulistana

O romance O nome do bispo, de Zulmira Ribeiro Tavares, publicado em 1985 pela editora brasiliense, nos apresenta o protagonista Heládio Marcondes Pompeu, um homem de quase 50 anos, herdeiro fracassado de uma família tradicional paulistana e "padecedor de uma fissura anal necessitada de reparo cirúrgico" (WALDMAN, 1987, p. 109). Tal fissura é o ponto de partida de toda a trama que envolve a narrativa, abrindo a porta para o passado de Heládio e um despertar de consciência que revela ao leitor toda a poeira escondida embaixo do tapete da elite paulistana. O narrador sugere no início da narrativa: "A fissura do ânus nem ao menos lateja mais como há pouco, como se atrás de uma porta impressões antigas e persistentes forcejassem por penetrá-lo à sua revelia, traiçoeiramente, pelos fundos" (TAVARES, 2004, p. 18).

Esse "mal ridículo" de Heládio divide a narrativa em dois momentos: o presente, em que se desenvolve toda a ação (ou ausência dela) no isolamento do quarto durante a internação; e o passado, revisitado por meio de flashbacks do protagonista. A revisitação de Heládio às antigas memórias atreladas ao passado de sua família, lhe assegura uma nova visualização dos acontecimentos, ao perceber a farsa que antes não conseguia enxergar. Seu estado de alienação anterior ao acometimento da fissura, não o permitia refletir sobre qualquer coisa em sua vida. O choque forte que ele tem no momento da freada brusca do táxi que o levava para o hospital coincide com o primeiro choque de realidade e percepção do mundo: "[...] o nítido corte, tumultua e trunca não apenas essa como todas as outras formas de acordo que até então vem ele mantendo com o mundo". (Ibid, p. 8).

Heládio Pompeu, herdeiro homônimo de seu tio- avó bispo, Dom Heládio Marcondes Pompeu é exatamente o oposto do que este representava. Dom Heládio era visto como uma figura imponente, "a dignidade eclesiástica da família" (TAVARES, 2004, p. 105), autoridade máxima, fazendo as vezes do patriarca. Já o sobrinho-neto parecia não honrar o nome ilustre que herdou. O ambiente de dominação, típico do seio familiar patriarcal, onde Heládio foi criado e reprimido em suas escolhas e a carga que o

nome herdado trazia consigo, explicam o seu consequente fracasso pessoal e profissional. Durante seus primeiros anos, o centro de sua vida era a família Pompeu e a sociedade em que estava inserida, no entanto, "de sua mocidade até hoje, lentamente, começou a se deslocar desse centro" (Tavares, 2004, p. 67). Heládio se via dividido em ser alguém que deveria continuar a transmissão da tradição da família, mas ao mesmo tempo queria o anonimato, recolhido no seu ridículo.

Heládio Pompeu é uma espécie de Brás Cubas, vindo de uma família burguesa com muitos privilégios, mas acumulando grandes fracassos, não conseguindo manter nada que iniciava fazer em sua vida. "O passado de Heládio se reproduz nessas leituras menos e mais 'ajuizadas', nesses escritos sem ordem, nessas fitas de música, no modo como os livros se empilham" (TAVARES, 2004, p. 12). O narrador também semelhante ao narrador machadiano, embora aqui de terceira pessoa, parece conhecer bem a família Pompeu, dando descrições por vezes acuradas e bastante detalhista nos fatos, carregado de crítica, ironia e sarcasmo. A linguagem, segundo Berta Waldman "não se estrangula, mantém-se clássica" (1987, p. 112). A digressão, recorrente em Machado, também é um recurso utilizado pelo narrador de O nome do bispo. Assim, é possível supor aqui uma herança fortemente machadiana.

Um personagem importante nas memórias de Heládio é tio Oscar, "mulato loiro" vivido na Inglaterra, que volta ainda jovem ao Brasil "perfeitamente inglês", lembrança que tinha muito forte do tio. Sua imagem europeia se intensificou ao casar com tia Clara Nardelli, descendente de italianos economicamente em ascensão, confirmando essa "etnia fantasiosa que os deixavam tão orgulhosos" (TAVARES, 204, p. 41) e o casamento por interesse. Ao se encontrar anestesiado para a operação da fissura, cai a máscara dessa lembrança inglesa de Tio Oscar. Heládio cai em si e descobre a negritude por trás da face inglesa do tio, bem como sua parentela pobre. Toda situação decorrida da fissura anal "assinalava a situação humilhante do presente, o nome ilustre compartilhado com o bispo evocava a grandeza extinta do passado" (SOUZA, 2005, p. 92) e então ficava cada vez mais evidente "uma família decadente, a franja dos parentes pobres, a evidencia incomoda com a mestiçagem, a amargura e mesmo o rancor" (ibid., id.).

3. Leite derramado: a decadência burguesa carioca

Leite derramado tem como narrador-personagem Eulálio Montenegro d'Assumpção, um idoso de 100 anos, herdeiro decadente de uma tradicional família carioca, de ascendência portuguesa, internado em um leito de um hospital público, devido a enfermidade em decorrência da idade já avançada. Por intermédio de um monólogo, direcionado às enfermeiras, à sua filha ou a quem quiser ouvir, temos acesso aos flashbacks do passado familiar de Eulálio, que se torna também uma revisitação ao passado histórico secular brasileiro. Conta a história de sua família desde os seus ancestrais portugueses, passando por antepassados que foram figuras ilustres em diversos momentos da política brasileira: "Meu avô foi um figurão do Império, grão-maçom e abolicionista radical, queria mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África, mas não deu certo" (BUARQUE, 2009, p. 15).

Importante frisar que, sendo um centenário, portanto, sem suas faculdades mentais em ordem, com delírios e alucinações, o narrador relata em muitos momentos aquilo que acredita ter acontecido, não necessariamente o que aconteceu, principalmente quando relacionados à esposa Matilde. Isso não impede de denunciar, por meio de recapitulações de sua vida, os segredos, muitas vezes fétidos, de sua classe social, como por exemplo, os preconceitos de raça e classe herdados dos Assumpção anteriores. Seu bisavô lucrava com tráfico negreiro, o avó queria a abolição dos escravos de volta a África por odiar os negros, o pai "preferia as louras e as ruivas", no centro de tudo isso a animalização do negro e o mandonismo branco: "Fui tomando gosto por aquilo, não havia dia em que não mandava o Balbino trepar nas mangueiras uma porção de vezes" (p. 20).

O narrador em Leite derramado é bastante semelhante ao narrador machadiano em muitos aspectos que lembram Dom Casmurro e Memórias Póstumas de Brás Cubas. O desejo sexual, o ciúme possessivo e a objetificação de Matilde, uma mulher "incrivelmente desejável feita de quase nada" (SCHWARZ, 2012, p. 143)., muito se assemelham à narrativa de Bento Santiago sobre Capitu. As dúvidas a todo o momento sobre a fidelidade da esposa são recorrentes à Eulálio: "A porta de casa estava escancarada, e na sala deparei com Matilde de maiô, dançando com o preto Balbino [...] e ver minha mulher nos braços daquele crioulo foi para mim a pior infâmia" (BUARQUE, 2009, p. 116). O ciúme excessivo de Matilde faz Eulálio relatar

acontecimentos que parecem confusos. De fato, aconteceram? Matilde traiu Eulálio? Ou são apenas alucinações do narrador-personagem? O sumiço de Matilde, após dar à luz Maria Eulália, é um artifício parecido com o que Machado utilizou, deixando a dúvida no leitor, sobre o paradeiro da mulher. Fugiu com o amante? Fugiu dos ciúmes de Eulálio? Enlouqueceu? Ou morreu?

A narrativa não segue uma linearidade, devido à memória anciã de Eulálio, flutuando entre presente e passado, realidade e fantasia. De acordo com Roberto Schwarz, o narrador é, para Chico Buarque "um artifício que permite sobrepor e confrontar as épocas" (p. 148). Momentos de sucesso e retrocesso permeiam a trajetória de uma família tradicional que chega ao Brasil com a corte da família real portuguesa e acaba com um herdeiro, tataraneto de Eulálio, "traficante de drogas que aparecerá no Jornal Nacional de cara encoberta pela jaqueta" (p. 145). Esse declínio da família parece ter início com Eulálio, que após a morte do pai, não conseguiu manter a fortuna e perdeu tudo em dívidas. Outro fator que contribuiu foi o ciúme e a obsessão por Matilde até o fim de sua vida.

A família Assumpção, uma elite que fez fortuna com o tráfico negreiro nos tempos de colônia, formou um herdeiro decadente, levando tudo o que foi construído à ruína e produzindo descendentes que sujam o nome de família. O projeto de nação intencionado pelos Assumpção desde o período colonial brasileiro, mandar os escravos negros de volta para a África, raça odiada por eles, e se manter como elite e raça pura em um país miscigenado e com pessoas miseráveis (miséria produzida pela própria elite), falhou. Nas palavras de Roberto Schwarz "persistiu a desigualdade, desapareceram o decoro e a autoridade encasacada, e não se instalaram o direito e a lei". Está aí o leite derramado. E também o realismo da obra de Chico Buarque.

Considerações finais

Podemos concluir que os dois referidos romances compartilham alguns aspectos importantes para compreender como funciona a mentalidade de uma classe dominante e como ela se relaciona com as tentativas de se fazer um projeto de nação para o Brasil. Com base em estudos de Sérgio Buarque de Holanda e Jessé Souza, é possível identificar, dentro de todo o processo de formação brasileiro um atraso em relação a

outros países que também foram colonizados e tentativas, diante de seus limites históricos, de entender onde se concentrava o problema. Para o sociólogo Jessé Souza, o problema é a elite do mercado que não paga impostos, cria juros e dividas para o Estado e deixa a conta para os mais pobres pagarem. Portanto, não é possível lograr um projeto de nação em que apenas uma classe concentra toda a riqueza do país, e os negros, índios e pobres são apagados todos os dias. Essa é a elite de O nome do bispo e Leite derramado.

O trabalho artístico de Zulmira Ribeiro Tavares e Chico Buarque em trazer para a sua ficção toda a contradição e decadência de uma classe detentora de privilégios no Brasil por meio de recursos literários como a metáfora, a ironia, o sarcasmo, a sátira e a hibridização de gêneros, permitiu-lhe ter como resultado final uma obra realista (realismo no conceito estético do filósofo Gyorgy Lukács), em que se mostra a sua veia histórica, se movendo em toda a parte, e uma unidade contraditória da vida social retratada. A sátira, segundo Lukács (2009), mostra a unidade contraditória presente em toda obra realista e eclode da própria realidade. Percebe-se claramente, em ambos os romances, a herança machadiana de uma crítica social à uma classe dominante privilegiada e à um projeto de nação que não se sustentam mais.

Referências

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Tradução de Leandro Konder. 3.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

SCHWARZ, Roberto. Posfácio. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Cetim laranja sobre fundo escuro. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, Gilda de Melo e. *A ideia e o figurado*.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.
SÜSSEKIND, Flora. Anos 1970, anos 1980. In: *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

O ROMANCE DE 30 E O ROMANCE HISTÓRICO: NARRATIVAS DE FICÇÃO PENSANDO O BRASIL MODERNO

João Paulo Ferreira dos Santos (UnB)[1]

Resumo:
Pensar a literatura brasileira em seus momentos decisivos é ponderar sobre um certo esforço de formação de uma consciência nacional, tendo em vista, a princípio, o lema da cor local, mas também, e fundamentalmente, o dilema, complexo e controverso, da integração brasileira, desde a dialética do localismo e do cosmopolitismo até a complicada questão do centro e periferia no que se refere ao modo de desenvolvimento do sistema capitalista. Assim, colocar e problematizar as formas romance e romance histórico no sistema literário brasileiro é perceber e reconhecer que, para além de entretenimento, essas formas se apresentam como interessantes estratégias de conhecimento, de revelação, de figuração dos tensionamentos dos impasses formativos de um Brasil moderno às avessas.
Palavras-chave: Romance de 30; Romance histórico; Narrativas de ficção; Interpretação sócio-históricas; Modernização nacional às avessas.

Considerações iniciais

Em vários momentos nos seus estudos crítico-literários, o professor Antonio Candido apontou, principalmente quando trata da Geração de 30, um empenho dos intelectuais e escritores de ficção em tomar certos temas e ou episódios da história nacional, de modo a atualizá-los e interpretá-los conforme conceitos e métodos modernos, surgidos com o advento dos estudos ensaísticos sócio-históricos.

No seu monumental *Formação da literatura brasileira*, por exemplo, no subtópico "Um instrumento de descoberta e interpretação", Candido, após tecer breves, porém decisivas, considerações acerca da forma romance, chama a atenção para a "vocação histórica e sociológica do Romantismo" que, ainda conforme o crítico, estimula "o interesse pelo comportamento humano, considerado em função do meio e das relações sociais". E em tom conclusivo afirma:

> Ora, o estudo das sucessões históricas e dos grupos sociais, da rica diversificação estrutural de uma sociedade em crise, não cabia de modo algum na tragédia e no poema: foi a seara própria do romance, que dele se alimentou, alimentando ao mesmo tempo o espírito histórico do século. (CANDIDO, 2017, p. 430)

[1] Graduado em Letras (UNEB), Especialista em Linguagens em Escolas do Campo (UnB), Mestre em Literatura e doutorado, na mesma Área, em andamento pela mesma Instituição de Ensino.
Contato: joaopaulofds1@gmail.com

Dessas considerações do grande mestre da crítica literária no Brasil, duas coisas nos interessam: a primeira refere-se à questão da forma romance como gênero e sua elevada capacidade de absorver e problematizar certos aspectos da realidade impossíveis a outros gêneros literários, em decorrência de limites formais e históricos. A segunda coisa, bastante ligada à primeira (ou pode até ser o contrário), diz respeito a uma concepção de história que se assenta no materialismo dialético, quer dizer, uma percepção histórica que busca na materialidade, na complexidade, nas contradições da vida e das relações humanas de ontem a explicação do ser-precisamente-assim de hoje. E, no entender do crítico, a forma romance, bem como a capacidade e o gênio inventivo dos mestres da ficção romântica oitocentista e, posteriormente, dos escritores de 1930, são os que conseguem melhor captar as tendências, os movimentos essenciais da formação histórica brasileira.

Ao optarmos pelo recorte temático centrado nas formas romance e romance histórico, bem como situarmos temporalmente a primeira metade do século passado, especificamente a década de 30, é porque, conforme o que sugere Candido, há um evidente esforço daquela geração de escritores, intelectuais e artistas em entender e explicar certas manifestações de ordem econômica, política, social e cultural que parecem estar em desacordo com o andamento do tempo presente vivido no/pelo país. Assim, portanto, é que procuraremos compreender como e em que medida as narrativas de ficção são (ou podem ser) entendidas como formas de interpretação sócio-histórica brasileira, concorrendo, ao seu modo, com a forma ensaística histórico-sociológica, que experimenta um boom no início do século.

Aspectos teóricos do romance e do romance histórico

O filósofo húngaro György Lukács, no livro *A teoria do romance*, dirá que o romance "é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intensão a totalidade" (LUKÁCS, 2007, p. 55). Assim, ao aproximar a forma romance com a epopeia, o filósofo húngaro recupera uma consideração feita pelo alemão G. W. F. Hegel em seu famoso *Curso de Estética.* Neste, Hegel define romance como sendo "a moderna epopeia burguesa" (2004, p. 137).

Avançando, em ensaio da década de 1930, "O romance como epopeia burguesa", o mesmo G. Lukács explora a temática de maneira a analisar e fixar certos pressupostos que melhor definem o gênero romanesco. Acerca dos termos "epopeia burguesa", diz o estudioso que "o romance literário é o gênero mais típico da sociedade burguesa", pois, continua o crítico, "é no romance que todas as contradições específicas desta sociedade são figuradas do modo mais típico e adequado" (LUKÁCS, 2009, p. 193). Em suma, ao valer-se das considerações de Hegel, Lukács enxerga ali uma questão fundamental, quais sejam vertentes estéticas e históricas convergentes na forma romance, de maneira que esta trata-se de alguma coisa nova, original, que mesmo possuindo características de formas anteriores (à épica), corresponde, em essência, aos valores e modos de ser burgueses. Destarte, o autor de *Narrar ou descrever?* pondera que

> O romance, por um lado, tem as características estéticas gerais da grande narrativa épica; e, por outro, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, o que assegura sua originalidade. Com isso, em primeiro lugar, é determinado o lugar do romance no sistema dos gêneros artísticos; ele deixa de ser um gênero "inferior", que a teoria evita com soberba, sendo plenamente reconhecido seu caráter típico e dominante na literatura moderna. (LUKÁCS, 2009, p. 195)

De mais a mais, no mesmo ensaio, o húngaro tratará de algumas questões internas à forma romanesca, tais como a figuração do herói, a construção compositiva dos tipos e situações estéticas, bem como verá na ação dos personagens o modo mais adequado de figuração. Conforme Lukács, "o conhecimento criador das contradições antagônicas como forças motrizes da sociedade capitalista (radicadas, em sua forma geral, no antagonismo de classe entre proprietários e não-proprietários) é apenas o pressuposto da forma romanesca" (idem, p. 205). Portanto, observa o filósofo, a "posição central da ação não é uma invenção formal da estética; ao contrário, ela deriva da necessidade de refletir a realidade do modo mais adequado possível" (LUKÁCS, 2009, p. 205). De modo conclusivo, o estudioso arremata:

> Se se trata de representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza (ou seja, não apenas a consciência que o homem tem dessas relações, mas o próprio ser que é o fundamento dessa consciência, em sua conexão dialética com esta última), o único caminho adequado é a figuração da *ação*. E isso porque somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, independentemente de que ele o saiba ou não, e quaisquer que

> sejam as falsas representações que ele tenha desta conexão. (Idem, p. 205, grifo do autor)

Em sintonia com essa percepção de György Lukács está uma valiosa e arguta reflexão que Antonio Candido tece sobre o gênero romanesco. Conforme Candido, "o romance, com efeito, exprime a realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado às necessidades expressionais do século XIX" (CANDIDO, 2017, p. 429). E o crítico segue:

> O seu triunfo [*do romance*] no Romantismo não é fortuito. Complexo e amplo, anticlássico por excelência, é o mais universal e irregular dos gêneros modernos. […] O seu fundamento não é, com efeito, a transfigurada realidade da primeira [*poesia*], nem a realidade constatada da segunda [*ciência*], mas a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que situa além do cotidiano – em concorrência com a vida. Graças aos seus produtos extremos, embebe-se de um lado em pleno sonho, tocando de outro no documentário. Os seus melhores momentos são, porém, aqueles em que permanece fiel à vocação de *elaborar* conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável. (Idem, p. 429, grifo do autor).

Quando Candido expõe que o romance elabora uma realidade "por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que situa além do cotidiano – em concorrência com a vida" (CANDIDO, 2017, p. 429), ele reivindica um tipo de literatura que perpassa os limites do imediatismo da vida cotidiana, de uma literatura cuja "verdade" esteja na verossimilhança e não necessariamente em figurar tal qual o modelo externo. Dito de outra maneira, para Candido, o romance construído nestes termos é "mais durável", desfetichizador (para usarmos uma expressão lukacsiana), porque não tem uma finalidade imediata, porque põe-se como mediador, como consciência (ou autoconsciência) da humanidade, porque conecta o ser com o mundo que o circunda, e nisto está visto que há proximidade com as formulações de Lukács.

Em suma, encarar o romance na acepção que os dois críticos têm direcionado, isto é, como alguma coisa conectada à vida e que ambiciona captar a sua totalidade por meio da narração do fazer/sentir dos homens em interação com outros homens, com a natureza e ou consigo mesmos, bem como algo que captura tendências, movimentos, destinos e ou contradições essenciais de sua sociedade e de seu tempo histórico, é perceber que forma

estética e conteúdo sócio-histórico não se dissociam nunca, e que um ressignifica o outro no tecido e passar do tempo.

Isto posto, vemos que a forma romance está umbilicalmente ligada à história como aventaram Lukács e Candido um pouco mais acima. E, pensando nessa ligação, vê-se que não é fortuito que mais ou menos no encalço do romance está o romance histórico. Efetivamente, as duas formas narrativas diferem parcialmente entre si, dadas certas peculiaridades que são próprias de cada uma. Enquanto que a primeira busca "elaborar conscientemente uma realidade humana" tomando como princípio a verossimilhança, como bem disse Candido, a segunda forma romanesca almeja, na clássica definição cunhada por G. Lukács, "o despertar ficcional dos homens" que protagonizaram grandes acontecimentos históricos, quer dizer, "trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica" (LUKÁCS, 2011, p. 60).

Destarte, a diferença é sutil, no entanto, pode-se dizer que, a princípio, enquanto uma lida laboralmente com percepções extraídas da cotidianidade mundana e reformuladas criativamente pelo romancista, isto é, a realidade histórica é para o escritor o referencial de onde ele extrai a matéria-prima para sua criação sem necessariamente estar amarrado à verdade dos fatos, porém, amparado na imprescindibilidade da verossimilhança; a outra tem como parâmetro um "grande acontecimento", que poderíamos identificar por marco histórico, bem como por aqueles que protagonizaram tal baliza, de maneira que a dita forma narrativa pressupõe uma relativa "verdade", que pode ser encontrada em momentos de rupturas ou transições de uma determinada forma social à outra. Assim, o romance histórico clássico, e até um certo ponto o moderno, visam não absolutamente registrar discursiva e cronologicamente a história, mas figurar de modo vivo, como disse Lukács, a lida, a vida, as paixões, os destinos dos homens em relação/interação com seu mundo e com seu tempo. Por consequência disso, o romance histórico e, também, o drama histórico, por meios distintos, é claro, buscam captar e ou problematizar o movimento essencial da história, considerada até certo tempo (antes das grandes revoluções europeias do século XVIII) como natural e legítimo às figuras socioeconomicamente prestigiadas – como imperadores e monarcas, por exemplo. No entanto, após, ou no curso da experiência das grandes revoluções, sobretudo a napoleônica, o entendimento de história sofre significativas mudanças, de modo que de

algo natural passa a resultado da ação/interação humana; de algo individualizado passa a feito coletivo (experiência das massas/povo); de algo estático passa a ser alguma coisa em processo, em devir, aberto às possibilidades, de maneira que a ação humana é a força motora do curso.

Evidentemente, essa percepção de história é desenvolvida pelo filósofo alemão Hegel, principalmente quando vê a humanidade como um grande progresso histórico. Este modo de entender a história é retomado e superado por dois contemporâneos e conterrâneos do filósofo: o Ludwig Feuerbach e o Karl Marx. Este, partindo da dialética hegeliana e do materialismo feuerbachiano, chega ao Materialismo Histórico e Dialético, que mais do que uma concepção, evidencia-se como um método de análise da realidade sócio-histórica.

O romance de 30 e o romance histórico: pensando o Brasil moderno

Para aqueles que hoje lançam um olhar para a nossa literatura de ficção, especialmente àquela produzida nos anos 30 do século passado, perceberão, sem muito esforço, a permanência de certos elementos temáticos e formais que parecem ainda vivos. E é possível dizer que um dos temas persistentes é o complexo problema agrário brasileiro, bem como a difícil questão da urbanização que, grosso modo, caminha junto com o controverso processo de modernização do nosso país.

De igual modo, podemos falar da duração do romance de 30, não tão somente pela persistência dos aspectos temáticos, mas também pela capacidade da forma narrativa construída sobre bases realistas de captar e transfigurar personagens, acontecimentos, paixões e destinos em toda sua complexidade, dando a ver, entre outras coisas, o processo pelo qual o presente se construiu, assim como a possibilidade da construção de um amanhã outro. Em outras palavras, o professor Pedro Brum Santos (2011) denominou tal processo de "consciência histórica".

De outro jeito, no *Formação da literatura brasileira*, Candido nos auxilia com uma referência que, apesar de um pouco extensa, é bastante significativa. Diz o mestre:

> Esta noção de que os acontecimentos e as paixões "se encadeiam" é a própria lei do romance e a razão profunda da verossimilhança. Verossimilhança da história e da sociologia para os escritores do século XIX, até que os do século XX a fossem procurar em certos inverossímeis da psicologia moderna. Por isso, sempre que o romance romântico resistiu à tentação da poesia e buscou a *norma* desse gênero sem normas, encaminhou-se resolutamente para a

> descrição e o estudo das relações humanas em sociedade. Lugares, paisagens, cenas; épocas, acontecimentos, personagens-padrões, tipos sociais; convenções, usos, costumes – forma abundantemente levantados, quer no tempo (pelo romance histórico, que serviu de guia), quer no espaço. Uma vasta soma de realidade observada, herdada, transmitida, que se elaborou e transfigurou graças ao processo normal de tratamento da realidade no romance: um ponto de vista, uma posição, uma doutrina (política, artística, moral) mediante a qual o autor opera sobre a realidade, selecionando e agrupando os vários aspectos segundo uma diretriz. (CANDIDO, 2017, p. 431)

Ora, ao observar esses apontamentos do professor uspiano, ele sugere que os ficcionistas românticos, em especial Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar e Bernardo Guimarães, foram quem conseguiram avançar numa primeira investida em interpretar o país por meio de suas letras, buscando descrever a terra pátria de modo a revelar suas grandezas, mas também seus percalços, sobretudo no que se refere a conferir visualidade a grupos sociais e culturais situados ao derredor da metrópole.

De mais a mais, pensar a forma romance e arrazoar sobre história, tanto em fins do século XIX e também na primeira metade do XX, é ter em mente a imagem de um espaço-tempo bastante buliçoso, no sentido de significativas transformações de toda ordem (culminadas com a revolução burguesa europeia, em 1848) no Brasil e mundo afora. Quer dizer, entre outros acontecimentos, o mundo novecentista experienciava guerras, revoluções, crise da Bolsa de Valores, etc., e somado a isso, que ecoava aqui, o nosso país recém-saído de um regime escravocrata, procurava modernizar-se. Modernização que se esbarrava em certos limites, que poderíamos dizer estruturais da formação nacional. Vale ressaltar que o professor Antonio Candido desenvolve magistralmente esse tema em ensaios como "Literatura e subdesenvolvimento", em *A educação pela noite & outros ensaios* (Ática, 1987), e "Literatura e cultura de 1900 a 1945", publicado no livro *Literatura e sociedade* (9ª ed., Ouro sobre Azul, 2006).

Enfim, no que diz respeito ao que seja o romance de 30, a priori não há uma definição fechada sobre isso. Para além dos inumeráveis trabalhos ensaísticos e dos milhares de artigos publicados, podemos citar ao menos três que abordam de frente o problema. Candido é um dos ensaístas que o faz; o baiano Adonias Filho é outro, que publica, em 1969, *O romance brasileiro de 30*; temos ainda o professor da UFRGS[2], José Hildebrando Dacanal, publicando em 1982 um pequeno livrinho intitulado *O romance de*

[2] Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

30; e, por último e não menos importante, o grandioso trabalho do professor da UFPR[3] Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*.

De qualquer sorte, por ora, acompanharemos a concepção do Dacanal sobre o que seja o romance de 30. Para este professor,

> *O romance de 30* é integrante, produto e reflexo dos primórdios do Brasil moderno, que se superpunha ao Brasil arcaico/agrário da costa e de suas imediações. E "moderno" quer dizer marcado pelas estruturas urbano-industriais de um capitalismo cujos centros situavam-se e situam-se no exterior. Nesta fase dos primórdios, as elites dissidentes modernizadoras e os grupos a elas ligados descobriram, de repente, o Brasil. E a partir de uma racionalidade primária, ingênua em termos de perspectiva históri[*c*]a, tentaram organizá-la como nação moderna e autônoma. (DACANAL, 1986, p. 17)

E o crítico arremata: "era o espaço e a chance que se lhes ofereciam" (idem, p. 17).

Como fica evidente, o grupo de romancistas da década de 1930 estava pensando, junto com os clássicos do chamado pensamento social brasileiro – Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior, Florestan Fernandes, Celso Furtado, etc. –, o Brasil moderno (nos termos que Dacanal muito bem sintetiza).

Desde o precursor oficial da geração de 30, José Américo de Almeida, passando por – para trilharmos o conveniente itinerário traçado por Adonias Filho – Octávio de Faria, José Lins do Rego, Cornélio Pena, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Aníbal Machado, José Geraldo Vieira, Lúcio Cardoso, Marques Rebêlo e Érico Veríssimo, observamos esse desejo de pautar e recontar a história nacional. Agora, não mais tomando os adjetivos – quer seja se referindo à terra, quer seja se dirigindo às classes abastadas – como fundamentos de suas letras, mas tomando o substantivo e o verbo para demonstrar que há e sempre houve reação dos grupos colocados à margem da história. Na literatura de 30 o povo (tomado no sentido essencial do termo) toma o protagonismo e reivindica o seu lugar na história pátria.

É assim, pois, que se num primeiro momento da história de nossa literatura a forma romance se impõe como a mais adequada para tratar do complexo temáticos ligados à nossa materialidade histórica neste momento das primeiras três ou quatro décadas do século passado, o gênero narrativo retomará o debate da topografização social e cultural, está visto que com a força das descrições alencarianas e a profundidade psicológica

[3] Universidade Federal do Paraná.

machadiana, ressignificando-a de maneira a pautar a integração nacional como elemento necessário ao desenvolvimento do país.

Se até agora tratamos, de forma breve, apenas do romance de 30 e do seu interesse em apontar e problematizar temas e vicissitudes caros às ciências sócio-históricas, é porque, ao seu modo, essa tendência literária se apropriou e procurou dar respostas, inclusive, às vezes, captando e até antecipando certas manifestações históricas impossíveis à História e à Sociologia. Assim, então, queremos tratar do gênero romance histórico, com produção e consumo significativos em nosso meio, no entanto pouco estudado.

Embora de uns tempos para cá um número razoável de estudiosos e pesquisadores tenha se debruçado sobre esse gênero, ainda há muito a tratar a seu respeito. Haja vista que para além dos aspectos formais da narrativa, temos o gargalo da história. Quer dizer, não a história enredo, mas a história como processo vivo, multiforme, contraditória, aberta, isto é, a história como resultado da ação/reação do homem em sua relação complexa e contraditória com a natureza, com os outros homens e consigo mesmo. Destarte, colocado nestes termos, e nos amparando nas formulações lukacsianas, vemos que o romance histórico, sobretudo a partir de 1848, angaria prestígio e se coloca como um espaço importante para se pensar entraves de ordem social, político, econômico e cultural contíguos à formação nacional.

Ademais, duas coisas merecem considerações a respeito do romance histórico em geral, bem como de sua presença na formação de nossa literatura. Uma das observações se refere ao entendimento acerca do gênero, aventado por Lukács (2011), e sumariado um pouco acima neste trabalho, isto é, do romance histórico como o despertar ficcional dos homens que protagonizaram grandes acontecimentos históricos. Uma vez que, para o filósofo, interessa ao gênero a figuração viva das motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram. Desse jeito, diferente de um manual, que busca registrar cronologicamente os momentos, os acontecimentos e as personalidades, o romance histórico ambiciona captar os instantes essenciais, o ser-precisamente-assim das situações e dos sujeitos que os vivem. Em contrapartida, e não necessariamente contradizendo esta perspectiva, o crítico norte-americano Fredric Jameson, no pequeno grande ensaio “O romance histórico ainda é possível?”, de 2007, irá dizer

> O romance histórico, portanto, não será a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história (como pensava Manzoni); não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas (a visão de Sartre sobre a literatura por via de regra); e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas (que Tolstói discutia com veemência e contra o que argumentava com muita propriedade). Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão-somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens. (JAMESON, 2007, p. 192)

Tais ponderações, como se vê, não se opõem à formulação de Lukács, mas a reforça e ressignifica, redirecionando a questão para a figuração da necessária tensão entre as ações/reações públicas e o plano existencial, privado, centrado naquilo que poderíamos chamar de personalidade (na acepção ontológica, defendida por Lukács e seus seguidores).

Demais, retomando o nosso foco temático, vemos que, ora mais, ora menos, os nossos romancistas dos primeiros tempos, em especial José de Alencar, inspirados nos clássicos europeus, procuram fazer entre nós romances históricos. De fato, as condições sócio-históricas em que viveu e escreveu Alencar não poderia lhe dar outra matéria e ou elementos estéticos senão o tema da cor local e o adaptado heroísmo indigenista para preencher suas páginas. Aspectos que muito contribuem para chegarmos às realizações de um Érico Veríssimo depois.

De tudo, se lançarmos um olhar panorâmico para a nossa história literária, veremos que o gênero romance histórico brasileiro, principalmente na pena do cearense autor de *Minas de prata*, tem um forte desejo de pensar e problematizar certa percepção de história, ainda que sob alguns preceitos rechaçados, como vimos, por críticos como Jameson. No mais, vale justificar que Alencar de algum modo pressentia que o sistema social do seu tempo estava chegando ao fim. Assim, é possível dizer que esse sentimento de transformação histórica, que no caso de Alencar passa pelos costumes, estava no ar e afirma-se como revelador de tendências que serão levadas a cabo por Machado de Assis.

Brevemente, entre a geração de José de Alencar e a geração de 30, temos em termos de acontecimentos históricos e sua ficcionalização um considerável espaço-tempo, de maneira que muito se conquistou (do ponto de vista da estética e das ciências). No entanto, o pessoal de 30, como já dissemos, além de recolocar em pauta o problema do litoral e

interior geográfica e culturalmente, eles buscam, a partir de personagens determinadas (tipos estéticos), documentarem, pensarem, problematizarem, interpretarem o país por meio da ficção. Apenas para citar, podemos pensar a profícua discussão que Graciliano Ramos levanta sobre o gênero romance histórico em *Caetés*, bem como certos indícios da tentativa de se fazer esse tipo de romance nas letras de um José Lins do Rego, com seu ciclo da cana de açúcar, e de um Jorge Amado (pensando aqui *Terras do Sem Fim*, mas também outros títulos, principalmente os que versam sobre o cacau).

Considerações finais

Enfim, pelo que temos lido e pesquisado até agora, percebemos uma recorrência, ou melhor, permanência incrível do romance de 30. Como não lembramos dos acometimentos de Luís da Silva (*Angústia*) e de Paulo Honório (*S. Bernardo*), de Graciliano Ramos? Como não recordar dos coronéis e seus herdeiros, em Jorge Amado? Ainda, como não evocar a farsa dos exportadores, deixando os coronéis mendigos, em *São Jorge dos Ilhéus*? Em suma, como não perceber que na aparência de novo, o nosso Brasil continua tão velho quanto sempre foi?

Essas são questões a se pensar. E, aqui, encerramos com Lukács que diz que "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" (LUKÁCS, 2009, p. 105).

Referências

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. 1. ed. reimp. São Paulo: Edusp/Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 16. ed. São Paulo / Rio de Janeiro: FAPESP / Ouro sobre Azul, 2017.

_____. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de estética IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos CEBRAP*; nº 77, 2007. p. 185-203.

LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. O romance como epopeia burguesa. In: _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967.* Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 193-241.

_____. *A teoria do romance – Ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 1. ed. [3ª reimp.]. São Paulo: Livraria Duas Cidades / Editora 34, 2007.

SANTOS, Pedro Brum. Literatura e intervenção: romance histórico no Brasil. In: Vários Autores. *Floema – Caderno de teoria e história literária*. Ano VII, n. 9, jul./dez. 2011, Vitória da Conquista: Edições UESB, 2011. p. 283-303.

NOTAÇÃO REALISTA E REINVENÇÃO DO ROMANCE EM MACHADO DE ASSIS E GUSTAVE FLAUBERT

Natasha Belfort Palmeira, doutoranda em literatura francesa (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) e em teoria literária e literatura comparada (USP).

Resumo: Este artigo busca avançar mais um ponto de encontro entre os romances de Machado de Assis e Gustave Flaubert. Seguindo a fortuna crítica machadiana, de Roger Bastide a Antonio Candido e Roberto Schwarz – na qual Machado adquire estatuto internacional e é comparado aos melhores romancistas de seu século –, e com base numa concepção materialista da forma, o artigo tenta aprofundar a tese segundo a qual as posturas díspares dos narradores visam a um mesmo efeito literário e mostrar que há também uma proximidade entre os dois romancistas no desmonte do enredo romanesco.

Palavras-chave: realismo; crise do romance; Gustave Flaubert; Machado de Assis.

Em *Esquema Machado de Assis*, capítulo que Candido ficou devendo[1] na *Formação da Literatura*, o crítico afirmou o caráter indubitavelmente universal da obra do mestre da literatura brasileira. E tal o fez a despeito do arcaísmo da técnica machadiana, de inspiração setecentista, como se sabe, através da qual os traços mais característicos do país davam voz a assuntos moderníssimos, de atualidade nos séculos que ainda estavam por vir. Candido aprofundava assim o paradoxo encontrado por Roger Bastide na prosa machadiana, em que a paisagem parece ausente, embora esteja "terrivelmente presente" (BASTIDE, 2003, p. 193).

Comparatista atento aos falsos desacordos entre procedimentos e efeitos narrativos, Antonio Candido soube criar paralelismos a um primeiro olhar improváveis entre a prosa de Machado e a literatura de ponta de seus contemporâneos. E, mais tarde, dos vanguardistas do século XX. Dentre os primeiros, alude a Gustave Flaubert, cujo objetivismo narrativo tornara-se um modelo para os romancistas mais consequentes,

[1] Ver, a esse respeito a tese bem argumentada de Lidiane Soares Rodrigues. Segundo ela, Candido teria ensaiado um reparo, que prometera em prefácio em 1957, à "falha" na *Formação*. Isto é: "a exclusão de Machado de Assis romântico [...]" (CANDIDO, 2007, p. 14 *apud* RODRIGUES, 2011, p. 431). A segunda edição da obra, entretanto, saiu antes que o Autor fizesse a emenda, de modo que Lidiane pôde supor que os resultados das aulas de ecdótica de 1961 sobre os contos de Machado teriam servido de notas preparatórias para *Esquema Machado de Assis*, assim como para o capítulo final da *Formação*.

quando a revolução malograda de 1848 e a conta da empreitada colonial *fin-de-siècle* haviam colocado em xeque a universalidade do conhecimento subjetivo da realidade e os pressupostos dos valores burgueses.

Escusado recordar, para os que leram os maiores romances de ambos os escritores, o abismo que separa os procedimentos narrativos armados nas obras. De um lado, a abstenção de julgamento flaubertiana já polêmica em *Madame Bovary* a qual a sociedade francesa considerou imoral e supriu com um processo jurídico. De outro, na expressão de Candido, a "bisbilhotice saborosa" (CANDIDO, 1970, p. 22) do narrador machadiano maduro que, apesar da aparente simpatia, nos deixa na mão. Logo no capítulo dois das *Memórias Póstumas*, quando Brás apresenta as várias faces da sua ideia do emplasto, não sabemos se ele prefere o tio militar ao cônego; se a sede de nomeada é realmente admissível ou se o lucro e a filantropia são menos reprováveis.

O contrário, portanto, do que poderíamos esperar de um narrador que busca cumplicidade com o leitor ou ainda pretende esclarecê-lo. Machado faz do "tom caprichoso de Sterne", "um estilo que mantém uma espécie de imparcialidade" (*Idem*, p. 22), escreve Candido, com acerto. Afinal, como o narrador das *Memórias Póstumas* mesmo adverte "não é difícil antever o que poderá sair" do conúbio entre "a pena da galhofa e a tinta da melancolia" (ASSIS, 2014, p. 31). Se a matéria narrada é toda desalento, mais próxima da seriedade que do riso, quem dá o tom é o deboche – incluindo o deboche do leitor, ironia fina dos maiores romancistas do século XX.

Mas voltemos ao paralelo entre os romances da segunda fase machadiana e aqueles de um romancista exemplar do realismo europeu. Nas últimas páginas de *Um mestre na periferia do capitalismo*, seguindo o "instinto de continuidade" de Antonio Candido, Roberto Schwarz não deixou de estreitar ainda mais os laços nada evidentes entre a volubilidade machadiana e o objetivismo flaubertiano. Antenado com o mérito que a literatura comparada poderia ter em criar uma "visão mais complexa do que seja a sociedade contemporânea", entendida como "um sistema mais ou menos articulado e muito desigual de sociedades" (SCHWARZ, 2000, p. 54), o Crítico pensa a coincidência dos resultados estéticos de um e outro romancista como respostas ao horizonte planetário do "esvaziamento espiritual da burguesia" (SCHWARZ, 2008, p. 106).

Assim, o combate a toda conclusão ou julgamento a que Flaubert chamava "bêtise", a estupidez, concorreu para a eliminação da postura opinativa do narrador tradicional. Do mesmo modo, a formalização da "dimensão não-burguesa da existência burguesa no Brasil" (SCHWARZ, 2008, p.116) nas *Memórias Póstumas* – isto é, a formalização da contradição entre as ideias professadas e as práticas de favor correntes no Rio de Janeiro do século XIX – levou a um narrador intrusivo, por meio do qual o leitor atento e desconfiado poderia entrever os descompassos do processo de modernização nacional e do próprio desenvolvimento global do capitalismo.

Como se sabe, um dos muitos achados de Roberto Schwarz a respeito da obra machadiana é o descrédito da pretensa universalidade dos pressupostos burgueses gerado por esse arranjo. A mesma descrença no ideário burguês que entrevemos no desprezo flaubertiano pela desinteligência social do século da imprensa.

Fica patente, pois, a impossibilidade de atribuir aos recursos narrativos filiações estanques de determinadas escolas literárias e dizer que tal procedimento é em si realista ou então romântico. Graças à noção materialista da forma, que "tem oportunidade particular em sociedades dependentes, de periferia, induzidas pela ordem geral das coisas a pensar em si mesmas com categorias que não se aplicam bem a seu caso" (SCHWARZ, 2009, p. 56) Schwarz pôde conceber, aprofundando a senda de Candido, o empréstimo machadiano de formas arcaicas não como anacronismo, mas sim como uma solução para a obtenção de efeitos realistas. A sistematização do impasse moral da elite brasileira que o Crítico mostra ponto por ponto em *Ideias fora do lugar* autoriza, portanto, "a retomada não-esteticista do esteticismo emergente, [...] que ensaiava e estilizava o novo assalto às garantias civis-burguesas" (SCHWARZ, 2008, p. 116).

A despeito das particularidades históricas de cada nação, que pressupõem figurações literárias próprias, as soluções técnicas empregadas por Flaubert e Machado teriam então a mesma finalidade. Os resultados estariam próximos, se não é forçar demais o elo entre os dois escritores, daquilo que Dolf Oehler (1997) chamou de "estética antiburguesa", arte em que o público e o alvo da condenação são os mesmos.

Mas há ainda outro ponto de encontro entre as duas prosas além daquele encontrado na postura dos narradores e que explica também, acredito, a razão pela qual ambos os romancistas antecipam algumas inovações operadas no romance moderno.

Esse outro ponto diz respeito à estrutura do enredo e, mais especificamente, ao princípio formal que o rege.

Como dissemos, Flaubert é conhecido por ter inventado romances em que o narrador sabichão pede as contas. O exato oposto do que fazia Balzac em seus romances, que Flaubert naturalmente lia. Já nisso diferem muito. No início de 1850, às vésperas do início daquele que seria seu primeiro romance publicado, o amigo Louis Bouilhet teria aconselhado Flaubert a adotar um enredo "à la Balzac" após a leitura não bem-acolhida de *A Tentação de Santo Antão*.

Flaubert segue o conselho e aproxima-se da vida chã de uma moça de província, onde se passa boa parte da *Comédie Humaine*. Mas não faz dessa atmosfera ao rés-do-chão um ponto de partida para a intriga decolar, conduzindo o herói para outras paragens, rumo a Paris, muito mais interessante pela multiplicidade e simultaneidade dos eventos. Em vez disso, a narrativa segue outra direção. Emma Bovary não conhecerá a capital e o máximo que conseguirá obter dos seus desejos de heroína será um baile de uma noite num "château de campagne" e algumas tardes de amor em Rouen, ainda na província normanda.

Em vez de fazer do romance aquela aventura burguesa da carreira, em que o protagonista, geralmente um homem, galga as barreiras das classes sociais em busca do sucesso, Flaubert põe em primeiro plano a mesquinhez pequeno-burguesa, o fracasso de sua ideologia. Tal o faz, porém, adotando as etapas habituais do enredo que ajudaram a construir o mito da autonomia e liberdade burguesas. Assim, por detrás dos adultérios de *Madame Bovary*, a trajetória do insucesso burguês encarnada pelo par medíocre da heroína.

Flaubert é mestre em armar ocasiões em que se tem a impressão que a narrativa levantará voo para logo depois fazer com que "despenque na lama" como os sonhos de Emma, aos quais o curso do romance fica como que atolado. Basta pensar em um dos episódios mais cruéis do livro, quando Charles decide-se pela cirurgia do criado Hippolyte. A promessa de tirar Emma da platitude pequeno-burguesa por meio da glória do marido está posta, porém, como se sabe, a intervenção médica termina muito mal e a perna do criado é amputada. O romance é todo feito desse movimento contínuo de expectativas frustradas e que dá expressão formal ao tema da incompatibilidade entre a vida que Emma deseja e a verificação da impossibilidade desse mesmo desejo.

De maneira mais clara, o mesmo se dá em *Educação Sentimental*, ainda mais se comparado ao enredo de seu modelo balzaquiano, as *Ilusões Perdidas* (1837). Na *Educação*, a promessa da aventura é sugerida logo de início pelo quadro épico de um cais movimentado, mas assim que descobrimos que o protagonista, um jovem de dezoito anos com um álbum debaixo do braço, está na verdade regressando de Paris rumo sua cidade natal, a aventura já parece negada. Frédéric Moreau ameaça escrever uma grande obra e acaba com um romancezinho medíocre nas mãos. Suas estadas em Paris prometem boas notas e um diploma em direito, alianças político-econômicas e *affaires* apimentados, mas afinal tudo é preterido ou jamais levado a cabo. Romance da paralisia de uma geração ou de uma classe em profunda crise de consciência, *A Educação Sentimental* seria considerado também o derradeiro daqueles que, de um modo ou de outro, teriam dado continuidade ao compromisso entre indivíduo e sociedade tramado no *Bildungsroman* clássico (MORETTI, 1999, p. 14).

Guardadas as distâncias, o mesmo ocorre com Brás, com a diferença de que ele não busca dar satisfação a ninguém sobre sua conduta que é, logo se nota, bastante autorizada entre os membros da elite brasileira. Nada surpreendente já que no terreno movediço das *Memórias* é notável a incoerência entre vida prática e psíquica. Basta pensar no episódio em que Brás, que passara a vida toda de braços cruzados, se vê no direito de dar um sermão sobre as qualidades morais do trabalho ao seu ex-colega Rubião, agora um mendigo. Aplica assim o discurso mais bem-considerado no círculo da elite internacional sem, no entanto, assumir as devidas consequências.

Já a impossibilidade da ação presente na *Educação Sentimental* explica-se em partes por um desejo de indeterminação, como notara Bourdieu (1975) a respeito de Flaubert e seu personagem em larga medida autobiográfico. Fazer com que o relato de uma trajetória individual progrida significaria narrar um processo de determinação social considerado cada vez mais violento pela geração de Flaubert. O modelo de formação do herói da prosa oitocentista correspondia ao modelo de formação pelo trabalho, e a invenção moderna da "vida de artista", de forte inspiração romântica, da qual Flaubert e outros defensores de *l'art pour l'art* faziam parte, buscara uma alternativa àquela normatividade.

De outra ordem é a hesitação de Brás, que nada tem do abismo entre devaneio e vida cotidiana cavado pelo processo de democratização da sociedade francesa, embora a

recusa ao compromisso com as instituições tradicionais – o casamento e a carreira profissional – aproxime-o do modelo de resistência que vai delineando-se a partir da segunda metade do século.

Flaubert falseara algumas passagens obrigatórias do percurso de realização pessoal do herói, do mesmo modo que Machado, como o demonstrou de maneira convincente Schwarz, desmentira o ideário desse mesmo itinerário pela apropriação completamente descabida que a elite fazia deste. Invalidavam destarte um dos pressupostos pilares da sociedade burguesa, a ética do trabalho livre e as respectivas promessas de autonomia e autenticidade do sujeito, mostrando que as tentativas de individuação por meio da dinâmica do reconhecimento profissional ou, em termos filosóficos, da exteriorização do sujeito através da forma de um objeto, são de agora em diante abortadas. Quer pela barbaridade do trabalho escravo em nação periférica, quer pelo grau de reificação da sociedade capitalista do centro.

O fato é que o esvaziamento da narrativa clássica a que os contemporâneos de ambos os romancistas não deixaram de repreender[2] seria o primeiro passo, no esforço de assimilar formalmente um novo sentimento do mundo, para os experimentos romanescos mais audaciosos. Pensemos, por exemplo, na prosa kafkiana em que a formalização da vida administrada contribuíra para aquilo que Anatol Rosenfeld (1994) chamou de "desfabulação". Diante da impossibilidade de narrar o mundo, Kafka criara universos absurdos, ações desprovidas de função para o desenvolvimento lógico e linear da narrativa. Desse processo estético de cunho profundamente social já fazem parte os romances de Machado e Flaubert, pois a partir da desconstrução do enredo clássico tem início o processo de formalização do problema moderno da consciência.

Daí o aborrecimento do leitor, habituado ao heroísmo filistino, diante dos inúmeros pontos-mortos da prosa flaubertiana. Penso na inércia do protagonista ou nas cenas de consumo, para mencionar apenas dois casos, em *Madame Bovary* e na *Educação Sentimental*. E, quanto às *Memórias Póstumas*, não custa lembrar que o maior defeito do livro "enfadonho" – também ele costurado pelo consumo de literatura estrangeira sob a forma de citações, paródias e pastiches – é o leitor. A sutileza da ironia

[2] Urbano Duarte escreve o seguinte a respeito das *Memórias*: "para um romance, falta-lhe uma intriga" (DUARTE *apud* GUIMARÃES, 2008, p. 201). Quanto ao protagonista da *Educação Sentimental*, é significativo o comentário de Barbey d'Aurevilly: [Frédéric Moreau] "não tem nem mesmo uma história" (AUREVILLY, 1869).

dos narradores já mencionada é assimilada, como se vê, ao próprio andamento das prosas.

A novidade de um romance como *As Memórias Póstumas de Brás Cubas* ou a *Educação Sentimental* não está, por isso, tanto em narrar o fracasso individual, quanto em revelar por meio deste a falência do ideário burguês e o surgimento de um novo nexo social tornado explícito na primeira metade do século XX. É assim que o novo curso do mundo, marcado pelo empobrecimento da ética do trabalho de um lado, e pela prática do consumo moderna de outro, sugere, assim, um novo arranjo formal que leva ao esgotamento simbólico e estrutural do enredo romanesco clássico.

Referências

BARBEY, Jules Barbey. L'Éducation Sentimentale. **Le Constitutionnel**, 29 novembre, 1869.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista [1940], **Revista USP**, n. 56, 2003.

BOURDIEU, Pierre. L'invention de la vie d'artiste. **Actes de la recherche en sciences sociales**, n. 2, p. 67–93, 1975.

CANDIDO, Antonio, Esquema Machado de Assis. *In*: **Vários escritos**, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CANDIDO, Antonio. ***Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos* 1750-1850**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

DUARTE, Urbano, Bibliographia. **Gazetinha**, Rio de Janeiro, 02 fevereiro, 1881.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. L'impact de l'œuvre de Machado de Assis sur les conceptions du roman. **Cahiers du Brésil contemporain**, 2008, nº 69/70, p.201-2014.

MORETTI, Franco. **Il romanzo di formazione**. Torino: Einaudi, 1999.

OEHLER, Dolf. **Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)**. Trad. Jose Marcos Macedo; Samuel Titan Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Lidiane Soares. **A produção social do marxismo universitário em São Paulo: mestres, discípulos e "um seminário" (1958-1978)**, Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. *In*: **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva, 1994, pp. 41-64.

SCHWARZ, Roberto. Tira-dúvidas com Roberto Schwarz. Entrevista a Afonso Fávero, Airton Paschoa, Francisco Mariutti, Marcos Falleiros. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 58, pp. 53-71, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2008.

SCHWARZ, Roberto. Entrevista. **Literatura e sociedade**, n. 11, p. 54–57, 2009.

TEXTOS E TECIDOS: O CAMPO SEMÂNTICO FASHION NO REALISMO DE GOTTFRIED KELLER E NA PROSA CONTEMPORÂNEA DE ELFRIEDE JELINEK

Rafael Vieira Sens (UFSC)

Resumo: Este trabalho levanta questões a respeito da confluência de conceitos como o "fetiche pela mercadoria" – preconizado por Karl Marx – com a literatura realista de Gottfried Keller e a escrita contemporânea de Elfriede Jelinek. Em *O traje faz o homem* – novela de 1874 escrita por Keller – um alfaiate, por conta de sua roupa refinada, se passa por conde e engana uma cidade. Para tecer o enredo, o narrador utiliza-se de lexemas que remetem a objetos de consumo. Jelinek, por sua vez, acompanha uma professora no romance *A pianista* (1983) e um fetiche por vestidos serve de gatilho à trama. Em ambas as obras, há conexões com o pensamento de Jacques Rancière acerca do aparecimento de objetos inanimados na literatura realista.
Palavras-chave: Realismo; Contemporaneidade; Coisificação

Este estudo tem o objetivo de levantar questões diacrônicas a respeito da influência de conceitos como o *Warenfetischismus* (fetiche pela mercadoria capitalista) – preconizado por Karl Marx – na literatura realista do suíço Gottfried Keller (1819-1890) e na escrita contemporânea da austríaca Elfriede Jelinek (1946). Assim como escolhas de vestimenta constroem uma imagem perante o mundo, decisões semânticas também poderiam definir o tecido de um enredo? *O traje faz o homem* (*Kleider machen Leute*) – novela de 1874 escrita por Keller – conta a história do contra-mestre alfaiate Wenzel que, por conta de sua roupa refinada, se passa por conde e engana toda uma cidade no interior da Suíça. Para tecer o enredo, o narrador utiliza-se de uma gama de lexemas que remetem ao mundo material, inclusive comparando diversos personagens humanos a objetos inanimados por meio de um bom número de símiles. Tanto no original em alemão como na tradução para o português brasileiro, de 1952, percebe-se essa inclinação semântica no discurso de Keller. O século XIX, vale lembrar, foi o período em que o continente europeu conheceu a industrialização e o consumo em massa e o escritor esteve atento às transformações sócio-econômicas pelas quais passava sua Suíça natal, inventando inclusive um espaço metafórico – a cidade de Seldwyla – para criticar as relações aristocráticas, burguesas e proletárias de sua época.

O traje faz o homem compõe o corpus de minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Em minha dissertação, analiso – além do fetiche pela moda presente na literatura de Keller – a importância política do escritor, discípulo do filósofo Ludwig Feuerbach,

para a prosa em língua alemã. Porém, por ora, atenho-me ao conteúdo do terceiro capítulo de meu trabalho: um *crossover* filológico interligando a isotopia *fashion* existente tanto na escrita do suíço como da austríaca.

Jelinek, por sinal, lança mão de uma Viena diegética para acompanhar a vida de uma professora de música em seu romance *A pianista* (*Die Klavierspielerin*) (1983). Um explícito fetiche por vestidos nutrido pela protagonista Erika serve de gatilho à trama: o primeiro conflito do texto surge justamente porque a mãe da personagem opõe-se a essa compulsão por compras. Tanto na obra dos anos 1870 como na dos anos 1980, há uma conexão com o pensamento de Jacques Rancière acerca do aparecimento desses objetos inanimados na literatura a partir do Realismo; pois para ele não existe "o insignificante". Além de entabular esse diálogo com *O inconsciente estético* de Rancière, orientam-me nessa pesquisa, que enxerga dialeticamente uma clara conexão entre Keller, Jelinek e a coisificação (relações humanas pautadas pela mercadoria, sobretudo a roupa), ensaios sobre a moda e mundo contemporâneo de Walter Benjamin.

Nos primeiros parágrafos de *O traje faz o homem* (KELLER, 1952, p.7), o campo semântico relativo à moda – composto por vocábulos como "dedal", "mestre-alfaite", "gorro de pele", "traje", "veludo" e "vestuário" – orbita em torno do lexema "capote" (*Radmantel*), substantivo que alinhava toda a novela. É a partir deste casacão que moradores da cidade de Goldach confundem o protagonista Wenzel com um conde polonês e lhe dão uma vida de nobre. O formato desta peça de roupa, estendida e vista de cima, representa um círculo completo, algo confirmado pelo radical *Rad* (roda) em alemão. A configuração do tecido indica, de certa maneira, o modo não linear com que a trajetória do consumo capitalista apresenta-se ao se escovar essa história a contrapelo.

Os milagres prometidos pela industrialização no século XIX e o cinismo de quem percebe sua decadência, no final do século XX, convergem para o conceito benjaminiano de cultura e barbárie (BENJAMIN, 1985, p. 225). Da substituição de oficinas de artesãos por fábricas insalubres ao surgimento do *fast fashion* de origem asiática duvidosa, o ocidente enxergou a moda bem mais como bem cultural do que como despojo de uma luta de classes.

Não foi por inocência, por exemplo, que interioranos suíços foram enfeitiçados por um traje refinado, pois a burguesia local já estava condicionada a apreciar os bens de consumo de moda. "Não se tratava absolutamente de gente estulta ou simplória, mas

ao contrário, de negociantes bem precavidos e antes espertos que estúpidos. Entretanto, como sua abastada cidade era pequena e, por vezes, se sentiam entediados, estavam sempre ávidos de uma distração, de um acontecimento, de uma novidade, a que se entregavam com entusiasmo" (KELLER, 1952, p.26). Longe das exposições universais e das metrópoles emergentes, os moradores daquela Goldach diegética também queriam fazer parte dessa nova ordem mundial do estilo; desde a Revolução Francesa as leis suntuárias – que regulavam o uso de roupas de nobres e demais cidadãos – estavam cada vez mais escassas.

Se a Confederação Helvética já estava acostumada à vida republicana de longa data, os austríacos – ao contrário – abrigaram uma das casas mais poderosas da Europa e do mundo: a dos Habsburgo. Foi uma rainha desta dinastia, Maria Antonieta, que teria criado a figura do estilista mais próxima do que a concebemos na contemporaneidade. Mademoiselle Bertin, costureira da majestade, foi a protagonista dessa inovação. "Para favorecê-la, dezoito anos antes da verdadeira Revolução, houve em Versalhes uma revolução palaciana: Mademoiselle Bertin havia infringido a lei da etiqueta, pela qual nenhuma burguesa tinha acesso aos *petits cabinets* da soberana" (ZWEIG, 1960, p. 95). Mas Erika, protagonista de *A pianista*, vive numa Viena pós-monarquia e sua sanha por vestidos é satisfeita com peças feitas em série.

Assim como em *O traje faz o homem*, os vocábulos relativos ao consumo *fashion* também surgem nos primeiros parágrafos do romance de Jelinek. O primeiríssimo conflito da trama – entre a protagonista e sua mãe dominadora – é desencadeado, como adiantei, por conta da compra de um vestido. Duas vertentes do pensamento capitalista divergem neste momento: "O dinheiro que foi gasto com o vestido estava destinado à caderneta de poupança. (...) O dinheiro, por sua vez, nunca sai de moda" (JELINEK, 2011, p.10). Enquanto a personagem musicista é uma vítima do consumo exacerbado, a mãe prefere a especulação financeira. O sumiço de um *tailleur* serve de gatilho para outra rusga entre as personagens: "Sua demônia, demônia, grita Erika, furiosa, para sua superior hierárquica, e agarra os cabelos tingidos de louro-escuro da mãe, que crescem cinzentos nas raízes" (JELINEK, 2011, p. 14).

O tema do fetiche por roupas, menos ligados a uma crítica dialética – é bem verdade –, aprecem em outras duas importantes obras literárias austríacas, quais sejam o romance *A vênus das peles* (1870), de Leopold von Sacher-Masoch, e o ensaio "O

fetichismo" (1927), de Sigmund Freud. Na narrativa de Sacher-Masoch, o protagonista Severin – este sim um genuíno aristocrata e não um embuste como Wenzel de *O traje faz o homem* – apaixona-se pela personagem Wanda. Autoclassificado como um "ultrassensual", Severin deseja a mulher justamente quando a encontra vestindo um casaco de peles: "O seu cabelo branco ainda parece de pedra, e seu vestido branco cintila como a luz da lua, ou seria a seda? De seus ombros desliza uma peliça negra" (SACHER-MASOCH, 2008, p.37). A partir deste episódio, o rapaz torna-se um escravo sexual da deusa dominadora e de seus objetos que garantem a submissão desta figura masculina, que daria origem ao termo masoquista.

No campo da psicanálise, Freud teve grande interesse pelo tema do fetiche, tanto por partes isoladas do corpo humano como por elementos inorgânicos. Em "O fetichismo", ele considera essa fixação um substituto para o falo da mãe, pois o menino não aceita sua inexistência ao desvelar a nudez materna durante a infância. Vendo a mulher castrada, diz Freud, o garoto, aflito, busca alternativas que tomarão o lugar do órgão ausente. "Ele (o fetiche) subsiste como signo de triunfo sobre a ameaça de castração e como proteção contra ela" (FREUD, 2014, p.306). Segundo afirmação um tanto quanto determinista do médico austríaco, "a última impressão antes do que foi traumático, inquietante, seria conservada como fetiche. Assim, o pé ou o sapato deve sua preferência (...) à circunstância de que a curiosidade do menino olhou a partir de baixo (...); veludos e peles (...) fixam a visão dos pelos púbicos" (FREUD, 2014, p.307).

Invertendo a lógica freudiana do início do século XX, Jelinek traz uma protagonista feminina altamente fetichista, em contraponto ao personagem central masculino – avesso a práticas sado-masoquistas. Além de atraída por altas doses de violência no ato sexual e por vestidos, Erika relaciona-se eroticamente com restos de um *business* do prazer: vai a cabines que exibem filmes pornôs num bairro operário para juntar o papel usado pelos trabalhadores após o orgasmo. Além de subverter a teoria psicanalítica, a narrativa usa o refugo de um pós-capitalismo para contar uma história. Seria Jelinek o que Jacques Rancière chama de "poeta arqueólogo"?

Pode-se perceber algumas características deste novo tipo de escrita tanto em Keller como em Jelinek. Seus arcabouços lexicais são constituídos por vocábulos que remetem a utensílios cotidianos e a tudo aquilo que a civilização utiliza e rejeita (RANCIÈRE, 2009, p.37). Ambos os narradores colocam todos os objetos, sentimentos

e todas as pessoas em pé de igualdade, pois, para este novo poeta geólogo ou arqueólogo não haveria coisa alguma que não carregasse em si a potência da linguagem (RANCIÈRE, 2009, p.37). Em *O traje faz o homem*, até mesmo a comida serve como elemento narrativo, ajudando na construção diegética e na composição dos personagens: "Em seguida, foi trazida a truta rodeada de verduras, servindo-lhe o estalajadeiro uma boa porção. Mas o alfaiate, torturado pelas preocupações, não ousou, na sua timidez, empunhar a faca reluzente, passando a usar com afetação o garfo de prata, para só comer pequenos e insignificantes bocados" (KELLER, 1952, p.13). É pela destreza no uso dos talheres finos, pela etiqueta – e não por suas façanhas de aristocrata –, que o falso conde Wenzel começa a se afigurar no texto kelleriano.

Escritores como Balzac e Flaubert, para Rancière, teriam sido precursores deste Realismo que democratiza a literatura, trazendo à luz objetos da vida banal de burgueses e trabalhadores do povo. "A singularidade do romance realista não é a exibição das riquezas de um mundo burguês preocupado em afirmar sua perenidade. Ela marca, pelo contrário, a ruptura da ordem representativa e do que era seu cerne, a hierarquia da ação. E essa ruptura está ligada ao que é o centro das intrigas romanescas do século dezenove: a descoberta de uma capacidade inédita dos homens e das mulheres do povo de obter formas de experiência que lhes eram, até então, recusadas" (RANCIÈRE, 2017, p.17).

Foi a filha de camponeses Emma, de *Madame Bovary* (1857), que ousou saciar suas paixões, quem garantiu a professora Erika de *A pianista* o direito de sentir qualquer forma de experiência sensível. O fetichismo, sexual e pela mercadoria, – que segundo Benjamin suprimiria as barreiras entre o mundo orgânico e o inorgânico – passou a fazer parte desse universo literário democrático. A protagonista do romance de Jelinek perambula pelos parques vienenses no intuito de flagrar casais em pleno ato sexual em meio às arvores do local. A coisificação de um capitalismo decadente sobressai ao texto: "Ela usa sapatos fortes com os quais, em caso de necessidade, se vier a ser descoberta, poderá pisar nos arbustos, nas fezes de cachorro, nas garrafinhas de plástico vazias de forma fálica que contêm os restos líquidos de refrigerantes infantis com corantes venenosos (...); nos montinhos de papéis lambuzados, usados para fins nada misteriosos, em pratos de papelão com restos de mostarda, em garrafas quebradas ou em objetos de borracha, cheios, que ainda guardam sinais de sua antiga forma de caralhos" (JELINEK, 2011, p.154).

A decadência do artesanato e a proliferação da indústria, com a consequente febre consumista, destronaram a predominância aristocrática no protagonismo literário. No século XIX, período de toda essa mudança, surgiram duas figuras emblemáticas desse novo modelo de sociedade: o romancista e o estilista. E alguns deles souberam tirar proveito de textos e tecidos mais que outros. Gottfried Keller, nascido longe das metrópoles emergentes, lega um documento dessa era do capitalismo por meio de histórias provincianas, recheadas de ideias revolucionárias. Elfried Jelinek, um século depois, testemunha uma nova era deste sistema. Retratar o fetiche pela moda não é renegá-lo. Nem incentivá-lo. É opinar, comentar, registrar. E esses registros alegóricos da vida na segunda metade dos séculos XIX e XX instigam-me a verificar e lançar mais questões acerca da moda como fetiche, nesse contexto de Realismo.

Referências

BELLER, Steven. *Historia de Austria*. Tradução de Óscar Recio Morales. Madri: Akal, 2009. 366p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. 254p.

_____. *Moda.* In: Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

CHURCH, Clive H. *A concise history of Switzerland*. Cambridge (Reino Unido): Cambridge University Press, 2013. 324p.

FREUD, Sigmund. *O Fetichismo (1927)*. In: *Obras Completas, Volume 17*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 392p.

FULBROOK, Mary. *História concisa da Alemanha*. Tradução de Barbara Duarte. São Paulo: Edipro, 2016. 286p.

JELINEK, Elfriede. *A pianista*. Tradução de Luis Krausz. São Paulo: Tordesilhas, 2011. 334p.

_____. *Die Klavierspielerin*. Hamburgo: Rowohlt, 1994. 284p.

KELLER, Gottfried. *Kleider machen Leute*. Berlim: Cornelsen, 2011. 64p.

_____. *Die Leute von Seldwyla*. Stuttgart: Reclam, 2016, 700p.

_____. *O traje faz o homem*. Tradução de Germano G. Thomsen. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1952. 138p.

LARGIADÉR, Anton. *Historia de Suiza*. Tradução de Manuel Almarcha. Barcelona: Editorial Labor, 1935. 220p.

MARX, Karl. *O capital: Livro 1*. Tradução de Reginaldo Sant'Ana. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. 574p.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978. 520p.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005. 72p.

_____. *O fio perdido*. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017. 152p.

_____. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009. 80p.

SACHER-MASOCH, Leopold von. *A vênus das peles*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2008. 156p.

ZWEIG, Stefan. *Maria Antonieta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. 474p.

PEDAÇOS VIVOS DESSE MUNDO: ESTEREÓTIPO E EXOTISMO EM LUANDA, BEIRA, BAHIA DE ADONIAS FILHO

Rosa Alda Souza de Oliveira (UnB) [1]

Resumo: Este artigo tem por finalidade discorrer sobre uma leitura do romance *Luanda, Beira, Bahia*, de Adonias Filho, buscando analisar como o enredo coloca em evidência uma visão exótica sobre o continente africano, e, como esse olhar se utiliza da teoria da mestiçagem para camuflar e negligenciar a historicidade das complexas relações existentes entre Brasil e África. Diante disso, busca-se analisar como o romance de Adonias, pelas vias dos estereótipos, consegue dar a ver o lugar do negro tanto na colonização, quanto na contemporaneidade.
Palavras-chave: Negro; estereótipo; exotismo; *Luanda, Beira Bahia*

Publicado em 1971, *Luanda Beira Bahia* despontou no contexto de seu lançamento como um romance de notoriedade ímpar na coletânea de obras de Adonias Filho. É uma obra bem abordada pela crítica não só pelo estilo literariamente apurado, mas principalmente por ser o ser o primeiro romance brasileiro a colocar em questão a complexa relação existente entre Brasil e África, sobretudo a partir de três latitudes específicas: Bahia, Luanda e Beira.

Com uma trajetória literária sólida, Adonias, na qualidade de contista, crítico, ensaísta e principalmente romancista, publicou várias obras que lhe renderam premiações, destaca-se dentre essas, "As velhas", livro que lhe rendeu o prêmio Jabuti. Embora tenha, assim como seus contemporâneos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Jorge Amado, promovido uma nova forma de se pensar a arte literária, propondo a subversão da linearidade tradicional e a transposição do real por meio de uma linguagem inovadora, o autor em questão ainda é pouco conhecido e investigado pela academia literária brasileira.

Para alguns críticos, esse ostracismo pode estar associado à visão conservadora e fascista do autor, o que por vezes é vinculado ao fato de ele ter ocupado alguns cargos no governo, durante a ditadura militar no Brasil. Em 1967, Adonias foi um dos poucos autores convidados por Salazar, a participar do II congresso das comunidades de cultura portuguesa em Moçambique. Essa viagem, com um itinerário percorrido entre Brasil, Angola e Moçambique, foi, segundo o próprio autor, a motivação para o romance *Luanda, Beira, Bahia.*

[1] Doutoranda em Literaturas e Práticas sociais pela Universidade de Brasília (UnB) contato: rosa.alda06@gmail.com

Nesta narrativa, o que chama a atenção além do estilo mais rebuscado é a confirmação do conservadorismo, ou seja, os indícios significativos que norteiam a trajetória intelectual e político-ideológica expressas na escrita do autor. Isso permite ver e ler a obra como uma definição precisa de seu entendimento sobre o lugar do negro em nossa sociedade, a questão étnico-racial, especificamente, a mestiçagem.

A apropriação e o alcance empreendidos por esse romance se devem, não somente às várias edições advindas posteriormente, mas também ao fato de ser, segundo Maria Nazaré Fonseca (2011), um romance no qual se "destaca a manutenção de uma visão que desloca o preconceito contra o negro para um espaço mais amplo – da identidade dos povos colonizados". Uma narrativa que traz, segundo a autora, como "armadilha maior" uma história de amor que, embora intente "simbolizar a integração num mesmo espaço étnico": não consegue "ultrapassar a visão do negro como objeto (FONSECA, 2011, p. 255) ".

Apontado como o primeiro romance em nossa ficção a abordar, por meio de três latitudes diferentes a intrínseca relação existente entre Brasil e África, o romance *Luanda, Beira, Bahia*, numa perspectiva histórica pode ser visto como uma obra que traz grandes contribuições para se pensar o lugar do negro não somente na literatura adoniana, mas e, sobretudo, em nossa sociedade. Durante um longo período de nossa história, ao negro foi atribuído um lugar de ausência e de silêncio. Essa realidade começa a mudar quando o negro é colocado como personagem em obras de autores como Aluízio Azevedo e Lima Barreto. Sob a perspectiva do branco e tendo como determinante em sua configuração literária, além da cor de sua pele (raça), a sua condição social (classe), o negro retratado por esses autores, embora comece a ocupar um lugar antes negado, ainda carregam consigo todos os estigmas herdados da escravidão, uma vez que, não conseguem ultrapassar a condição de ex-escravo, isto é, de subalterno. Para Domício Proença (1997), essa representação do negro, que veladamente ainda prevalece até hoje, nada mais é que a migração de uma "invisibilidade negligenciada" para uma "visibilidade estereotipada".

Em *A integração do negro na sociedade de classes*, Florestan Fernandes (2008), mais que se propor a desconstruir a suposta harmonia existente no sistema escravocrata brasileiro, ou seja, esclarecer o caráter falaz e ilusório que rege o mito da democracia racial, o autor explica como após o fim do modo de produção escravista, as elites e as classes até então dominantes conservaram um conjunto de privilégios e valores arcaicos

que, articulados com o Estado, foram essenciais para a manutenção dos negros em situação marginalizada e sem condições de ascensão social. Embora, atualmente vários movimentos étnicos tenham possibilitado um posicionamento mais crítico e atuante do negro, nota-se que alguns estereótipos ainda persistem em nossa literatura. Para Fernandes, essa permanência de estigmas inferiores sobre o negro está ancorada na ideologia da democracia racial, um mito que atua com a intenção de camuflar as condições e implicações negativas da escravidão atribuídas e conferidas ao negro na sociedade contemporânea. Nas palavras do autor, o mito "revitalizou a técnica de focalizar e avaliar as relações entre "negros" e "brancos" a partir de exterioridades ou aparências dos ajustamentos raciais, forjando uma consciência falsa da realidade racial brasileira (FERNANDES, 2008, p.311).

No que tange ao plano literário, essa visão estereotipada se mostra predominante em vários romances brasileiros e na literatura adoniana isso não é diferente. De Acordo com Domício Proença (1997), em *Corpo Vivo*, publicado em 1962, o personagem Setembro é a representação do negro fiel, aquele a quem é confiada a missão de educar e conduzir o herói Cajango. No romance *O forte* de 1965, o negro Olegário é o personagem que tem a história arquivada em sua memória, é ele o preto velho que numa linguagem nada rebuscada conduz a narrativa, assumindo no decorrer da mesma, as síncrises, os pares antagônicos (terno/ violento, protetor/vingador) que de maneira estereotipada são conferidos ao negro.

Em Luanda Beira Bahia, Adonias busca por meio de um itinerário percorrido pelo jovem Caúla, entre Brasil e África, reportar além do encontro amoroso deste com sua irmã Iúta, os diversos elementos e aspectos que integram e contribuem com a histórica relação estabelecida entre brasileiros e africanos. A africanidade expressa por Adonias no romance deixa a ver que o conhecimento do autor sobre África não é constituído e nem baseado numa "vivência intensa" do cenário e da cultura africana, pois:

> Sabia que grande era o mundo dos africanos. Selvas por dentro, feras em liberdade, tribos dançando. Pedaços vivos desse mundo estavam na Bahia, as gordas velhas sentadas frente aos tabuleiros e panelas de acarajé, negras de Angola, a própria Conceição tinha muito daquele sangue (ADONIAS,1988, p. 117).

Embora consiga estabelecer um elo cultural entre os dois lados do atlântico, o que predomina, no entanto, é a visão de uma África exótica, primitiva e pitoresca, tal como

retratada nos moldes da literatura colonial. Um olhar que, de certo modo, ainda persiste, pois está arraigado no imaginário de muitos, inclusive daqueles que tomam por base a história e a ideia de África construídas e disseminadas pela cultura europeia.

Logo nas primeiras páginas do romance o narrador, por meio de um discurso memorialístico e da descrição da paisagem natural baiana recupera um tempo de "idade difícil e impossível de saber-se", nos remetendo a um tempo anterior a colonização, um tempo em que o que se podia "sentir como vizinho a não ser um ou outro grupo de índios que raramente acampava – nada, nada mesmo. Isso até uma manhã, quando o homem andou no chão indo e voltando, como o dono (ADONIAS, 1988, p. 4) ". Em seguida, sob um ponto de vista eurocêntrico e patriarcal o narrador nos conduz ao que seria "o tempo das caravelas", o início, ou seja, a criação de um mundo que nada mais é que a reprodução do "modo português de estar no mundo" Nas páginas seguintes, acompanhamos a formação desse mundo a partir das aventuras e desventuras da família do Português João Joanes (o Sardento). Suas viagens, seu envolvimento involuntário com o tráfico de diamantes, a constituição de sua segunda família em Angola, assim como também a suposta destruição desse mundo por meio do seu crime de filicídio, seguido pelo seu suicídio.

De caráter errante e itinerante, o romance representa por meio do personagem João Joanes (Sardento), a predisposição do português para a aventura ultramarina ou tropical, sua propensão e habilidade para a disseminação de valores e culturas, bem como sua inclinação e gosto para miscigenação. Esse pressuposto fundador e aglutinador atribuído ao português encontram aporte em Gilberto Freyre que, ao supor uma convivência democrática, uma unidade de sentimentos e de cultura, acaba idealizando o colonizador. Dessa perspectiva, assinalando a dominação entre colonizador e colonizado, o Sardento representa dentro da narrativa a imagem do conquistador português, este "que detém o poder e domina o espaço", que tem como glória além de guerreiro imperial ser "procriador europeu nos trópicos", não só dominando populações nativas, mas "misturando-se com elas e amando com gosto as mulheres de cor (FREYRE, 2010, p. 25) ".

Essa suposta miscibilidade do homem branco com as outras raças, postuladas pelo mito da democracia racial, da mestiçagem e reafirmada em África por meio da ideologia do luso-tropicalismo, ao se propor a confirmar a cordialidade do português, nada mais é que uma estratégia do colonizador de estabelecer o controle, de impedir uma revolta

coletiva e garantir a manutenção do seu império. Isso pode ser evidenciado no enredo através dos relacionamentos de João Joanes. No Brasil, casa-se com Morena, abandona-a com um filho pequeno, depois, em Angola, se junta com Corina, engravidando-a e abandonando-a sem nunca ser questionado e nem mesmo cobrado por seus atos.

Ainda que o romance propenda a confirmar a existência de um sentimento mútuo entre "negros" e "brancos", ou colonizador e colonizado, o que se verifica é a afirmação de superioridade e de dominação do europeu sobre os nativos. Embora o romance tenda a afirmar a existência de um sentimento de afetuosidade nos relacionamentos de João Joanes, supondo uma livre e espontânea vontade das mulheres em se envolver com ele, o que se observa é que, dado contexto dicotômico, racista e dominador que substanciaram a colonização, o convívio, as relações entre colonizador e colonizadas foram mais falocrática que democrática. Nesse sentido, pode-se dizer que o sentimento afetivo predominante nas teorias de Freyre mesmo que vise afirmar a existência de uma unidade amistosa, na realidade, impetra mascarar toda a violência prevalecente no procedimento da mestiçagem.

A superioridade e a influência do europeu se reafirmam no romance por meio do fascínio e do deslumbre que o nativo nutre pelo viajante europeu. Isso pode ser observado em Corina Mulele que ao construir uma imagem positiva de seu pai, questiona o que teria levado este "filho de Portugal, forte e valente" a se envolver com sua mãe "redonda de gordura", "quase um hipopótamo". O desprezo que sentia pela mãe se contrapõe "a enorme e estranha veneração que sentia pelo pai que não conhecera (ADONIAS, 1988, p. 44) ". Essa exaltação demasiada do colonizador, conforme Moreira e Venâncio (2000), se configura como auto exotismo, ocorre quando se olha o seu igual sob a ótica do outro, do estranho, não se reconhecendo, não se sentindo conectado, vendo como esdrúxulo tudo que o rodeia.

Já o exotismo sob a perspectiva da mestiçagem revela a exaltação sexual e a elevada sensualidade atribuída pelo colonizador ao corpo feminino. Isso pode ser observado na descrição que o narrador faz do corpo de Iúta, uma descrição na qual deixa claro que a beleza ali avistada, na qualidade de produto resultante da união do branco com os nativos, representa um melhoramento que só foi possível graças a mestiçagem, em outras palavras a capacidade que o português tem em se relacionar com as mulheres de cor.

A mútua identificação entre Caúla e Iúta, demonstrada no romance sob uma áurea romântica e arrebatadora, mais que expressar o sentimento recíproco existente entre os jovens, simboliza os estritos laços culturais e identitários que unem e que irmanam Brasil e África. Irmãos, filhos de Sardento, ambos mestiços, "uniram as mãos, apertaram-se como num reconhecimento". Ao ver Caúla, brasileiro e mestiço por excelência, Iúta toma consciência de sua identidade, de suas raízes mestiças, pois "era igual a ela mesma, irmãos se o fossem não seriam tão parecidos". Vale ressaltar que essa irmanação, esse vínculo, sentimento de pertença e igualdade se ampliam quando Caúla ao ir "adivinhar Angola" "via o povo, as ruas que lembravam Beira e Bahia, grupos de negros que usavam saias, automóveis em torno do banco de angola (ADONIAS,1988, p. 118) ". Sente-se irmanado à África e à Bahia por meio do povo, tradição, religiosidade, costumes, língua, sentimentos e vida (MATTOS, 2016). "As praças velhas de séculos, cercadas pelos sobradinhos magros e os casarões pesados tão iguais às de Salvador da Bahia que até o calçamento é o mesmo. Ver os mercados, sobretudo, aquele dos pobres, é voltar à Bahia, É andar de novo com os negros, comer as mesmas frutas, pegar no ar o cheiro do dendê fervendo (ADONIAS, 1988, p. 118) ".

É possível observar no romance uma ótica positiva do autor para a teoria de mestiçagem desenvolvida por Gilberto Freyre. Essa teoria firmada numa visão hierárquica das raças muito contribuiu para a disseminação dos estereótipos que, de certo modo, ainda são basilares das relações rácicas em nosso país. O estereótipo diz respeito a uma visão, uma imagem simplificada que construímos de coisas e, principalmente, de uma pessoa (ou de um grupo). São ideias e subjulgamentos que erguemos baseados em uma imagem que construímos indiferente de ser condizente ou não. No romance, essa visão pode se observada, num primeiro momento, na impressão que Caúla e seus colegas de classe constroem da professora Maria da Hora, e que, de certo modo, se estende ao continente africano.

> "- Mãe, é a professora Maria da Hora – avisara [...]. A professora, agora em sua casa parecia mais magra, tranqüila, possuída de grande calma. Não era sempre assim na escola. Em certas horas, frente ao mapa do mundo para as lições de geografia, ela se comovia a ponto de, alterando a voz, também comover a classe. Tornava-se mesmo bonita aquela negra sem beleza alguma. O olhar brilhava, as mãos no ar, mostrava o mapa. - É o mundo! – Exclamava. Todos eles, os meninos, tinham pais, tios ou irmãos perdidos naquele mundo. A mão negra se abria sobre o mapa e, mostrando os continentes parava na África. A voz. A princípio suave e lenta, depois aguda e rápida, gerava paisagens e animais, pondo a selva e seus viventes dentro da sala. Não era

> apenas o sangue africano que a fazia assim uma feiticeira porque, logo a seguir, arrastava a mão para os vazios pintados de azul. Oceanos e mares que cercavam os continentes. Os meninos escutavam, na voz, as pancadas das águas. Peixes, os reinos submersos, as correntes. -Homens de Ilhéus estão nesses mares – concluía. (ADONIAS, 1988, p.17) ".

Por meio dessa personagem negra, é possível perceber a atribuição de vários estereótipos negativos a ela como ao seu local de origem, a África. A professora, "negra, as unhas sem pintura, os dedos sem anéis, o colar de contas no pescoço" não é somente vista como feia, pobre e trabalhadora, como também denominada feiticeira. O que pode ser visto como um duplo preconceito tanto em relação aos aspectos da mulher negra africana, quanto às religiões de matrizes africanas, representadas na narrativa pelo colar de contas, que segundo Cyro de Mattos (2016, p.144), "é um indício de que a professora seja pertencente ao candomblé.

Também personagem adicional, o melhor amigo de Sardento é Roberto pé-de-Vento. "Negro de invejar o carvão", é um sujeito forte capaz de velejar por três dias e noites e escorar sozinho um saveiro em alto mar. Assume dentro da perspectiva do autor, o papel de amigo fiel e protetor, estigmatizado como ex-escravo, é aquele que mesmo sendo livre continua servil, pois atende lealmente ao pedido de João Joanes de cuidar durante a ausência deste, da mulher Morena e do filho Caúla (MATTOS, 2016).

A narrativa em torno do encontro de Caúla e Conceição do Carmo trás para a superfície toda a movimentação portuária, principal *lócus* de formação e atuação da engrenagem contrabandistas. É ali, a partir do papel de mãe Filomena, mulher, "gorda de muitas arrobas, com dez pulseiras em cada braço e engomada, a saia colorida que varria o chão, negra de riso aberto, amiga de todos os navegantes (ADONIAS, 1978, p.58) ", que percebemos o olhar estereotipado do narrador sobre a negra. Insinuando ser mãe Filomena uma mãe de santo, o narrador, embora reconheça que ela "tudo conhece e tudo sabe (ADONIAS, 1978, p. 66) ", o narrador a dessacraliza ao considerá-la "fingida" e "hipócrita", já que é a peça chave de toda engrenagem mercante, pois "na espelunca de Filomena, os contrabandistas tinham um ponto de encontro com os marinheiros implicados na muamba (ADONIAS, 1978, p. 73) ".

Ao atribuir um caráter charlatão à mãe Filomena, percebemos um desvio do caráter sacro que, geralmente, é conferido a uma mãe de santo. Esta como figura dotada de liderança, de integridade moral e espiritual tem como função gerir com autoridade a casa

e também orientar e cuidar de seus filhos. Ao considerar mãe Filomena culpada pelo envolvimento de seu filho Caetano no contrabando, bem como por sua prisão e seu suposto abandono, a obra dá a ver um jogo ambíguo que supera as intenções do próprio autor. Se de um lado, intente reafirmar a autoridade e a função que exerce uma mãe de Santo, por outro, não consegue exceder o olhar discriminador e preconceituoso que ainda impera sobre essa figura.

A criação de uma atmosfera mítica e idílica no romance visa demarcar a gênese africana a partir do mito de Adão e Eva. Para Ivete Walty e Nancy Nunes (1985), a construção de uma ideia de África associada a um "paraíso", longe de ser cenário perfeito para o desenrolar da história de amor, nada mais é que uma tentativa de ofuscar o espaço dos conflitos sociais ali existentes. Desse modo, segundo com as autoras, cabe ao leitor romper com essa atmosfera e desvelar a opressão, ou seja, perceber todos os conflitos ali operantes e a violência tanto do branco sobre o negro como do homem sobre a mulher.

O estabelecimento da colonização europeia em solo africano alterou significativamente o espaço social. O lugar antes ocupado pelos nativos se tornara o local do europeu habitar, agir e ostentar seu poder. "Os rodesianos vivem em suas barracas, as vivendas ricas entre jardim, árvores sombreando a avenida. E um pouco fora da cidade, toparam bandos de negros que vinham da selva. Descalços e seminus, com crianças e mulheres, seguidos pelos cachorros [...] (ADONIAS, 1988, p. 106) ". Nota-se aqui a diferença e o distanciamento entre os lugares e seus habitantes. A cidade agora é o lugar do branco representa seus habitantes, logo, a diferença entre as áreas habitadas demonstra a oposição entre zonas, o lugar de subalterno e o menosprezo social imputados ao negro.

O conjunto de desmandos que acompanham um regime opressor acabou contribuindo com o surgimento de práticas de resistências e preservação cultural. Isso se contrapõe, coloca por terra a ideia de passividade e cordialidade disseminada pelo luso-tropicalismo. Esta teoria gilbertiana, na qualidade de aparato ideológico, de controle coletivo e manutenção do poder colonial é desfeita na obra, através da resistência conferida à figura subversiva do negro Xantu da Cabinda.

> Um africano que vale a África, hoje mora lá na Beira em Moçambique. E se algum dia você precisar na hora de maior perigo. Procure Xantu, na Beira, perto da reserva do gorongoça. E você terá um guia.
> - Um santo [...]?
> Você verá um negro, pequenino, do tamanho quase da minha perna, e perguntará que vale um pobre desses. Pele e ossos, pés descalços, peso de um

> menino. Eu aviso porém que nele está a força que assusta e os poderes que amedrontam, força e sabedoria, ninguém duvide.
> [...] é o único a andar na reserva entre os leões e os leopardos, a andar como em sua própria choça. Gente de toda parte vem buscar conselho e proteção (ADONIAS, 1988, p.88).

Além de representar uma resistência à imposição da cultura europeia, ou seja, a luta pela preservação da religiosidade, costumes e valores africanos, a figura de Xantu da Cabinda, bem como seu modo interiorano de vida, sua disposição em proteger e ajudar as pessoas, numa perspectiva mais ampla pode ser associada à formação do quilombo. Este "movimento de rebeldia permanente organizado e dirigido pelos próprios escravos", tinha como objetivo provocar uma mudança social, ser "uma força de desgaste significativa ao sistema escravista (MOURA, 1992, p. 22) ". Numa perspectiva mais restrita, Xantu representa o africano subversivo, o negro que consciente de sua condição e de sua força, posteriormente, promoverá a revolução da independência.

O retorno de Caúla e Iúta à Bahia, para além de confirmar a presença do elemento trágico que permeia as obras adoniana, representa o desfazimento do mundo que o português criou. Ao retornar também ao Brasil e se encontrar com seus filhos, João Jones, tomando ciência do envolvimento entre eles e do parentesco que os unem, decide pôr fim à vida dos mesmos, cometendo suicídio em seguida. A morte dos filhos, ocasionada pelo pai, em virtude do incesto, segundo Fonseca (2011, p. 256), confirma e "emblematiza a permanência de uma ordem que impede a continuidade das misturas entre o europeu e as mulheres negras" com quem se envolveu nos dois lados do atlântico. No entanto, o que depreendemos da obra é a noção de que o mundo que o português criou estava acabado, admissão da ideia de que esse mundo segregador, opressor, e racista, enfim, o modo português de estar no mundo já não era mais possível. É nesse momento que a figura do negro, ali, é subvertida, Roberto pé-de-vento está ali não porque é o único responsável e disposto a terminar, encerrar com esse mundo, enterrando pai e filhos. Ele está ali, porque, segundo Clóvis de Moura (1992, p.7- 8), foi ele, o negro "o grande povoador", o que chegara bem antes do colonizador, este cuja história "confunde-se e identifica-se com a formação da própria nação". Ou como bem coloca o narrador, logo nas primeiras páginas, um dos que "teria visto a praia ainda selvagem, o pontal com três choupanas e Ilhéus sem o porto (ADONIAS, 1988, p. 03) ", o negro pertencente ao pontal, assim como a Jindiba.

Referências

FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. 5ª ed. São Paulo: Globo, 2008.

FILHO, Adonias. *Luanda Beira Bahia*. Ed. 12ª. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1988.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura Negra: sentidos e ramificações*. In: DUARTE, Eduardo de Assis e _____ (Org.). Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica. Vol. 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 245-278.

FREYRE, Gilberto. *O mundo que o português criou.* São Paulo: Ed. E Realizações, 2010.

MATTOS, Cyro de. *Os mares trágicos de Adonias Filho*: Luanda Beira Bahia- in: Revista Brasileira. Ano V, nº89. 2016. p.141-149.disponível em: http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revistabrasileira89.pdf Acesso em 05 de julho de 2019.

MOREIRA, A.; VENÂNCIO, J.C. Luso-tropicalismo: uma teoria social em questão. Lisboa, (org.). Vega, 2000.

MOURA, Clóvis. *História do Negro brasileiro*. São Paulo, Ática, 1992.

PROENÇA FILHO, Domício. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. Revista do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional – Negro brasileiro negro, nº 25, 1997, p. 157-177. Acesso em 05 de julho de 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v11n4s0/v11n4s0a03.pdf

WALTY, Ivete Lara Camargos, MENDES, Nancy Maria. *Espaços e espaços*. In: Ensaios de Semiótica – Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura. Belo Horizonte, FALE/UFMG, nº 14, dez. 1985.

DE CADA LIMITAÇÃO, UM APRENDIZADO: O BRASIL AOS OLHOS DE OSMAN LINS

Francismar Ramírez Barreto (UnB)[1]

Resumo: Costuma-se pensar que as colocações políticas de Osman Lins aparecem de um jeito mais diáfano em suas últimas obras ficcionais. A premissa é discutível. Um exame rigoroso de alguns dos artigos de opinião reunidos em *Evangelho na taba* (1979) permite observar, nos segundos, traços de sua poética e da importância que conferia à categoria de *cidadania*; um claro posicionamento crítico a respeito da realidade (diante de tudo aquilo que tivesse consequências sobre a vida do brasileiro) e recomendações idealizadas para leitores que futuramente se conformassem como parte ativa da sociedade civil. No escritor de *Avalovara*, o Brasil teve (e ainda tem, graças às publicações existentes) um interlocutor cujas palavras apontavam para o crescimento.
Palavras-chave: Osman Lins; *Evangelho na taba*; Literatura e política; Artigos de opinião.

> Pesa en la balanza la cuestión de si somos seres decididos y capaces de crear un mundo más justo y humano, o por el contrario somos criaturas subhumanas enfangadas en una lucha interminable por la supervivencia, en la que el que tiene todas las de ganar es el más despiadado. **Alan Wolfe** (*La maldad política*).

No prólogo que Osman Lins escreve para *Os Gestos* – para a edição de 1975 –, algumas afirmações chamam a atenção. Sob o título "O outro gesto", as palavras do autor se apresentam como uma *carta de intenções* em perspectiva. Refletem sobre o guarda-chuvas temático do conjunto de contos (treze histórias sobre a impotência) e também sobre as linhas-matrizes desta publicação de 1957 (o exercício frasal, a intenção temporal e a forma como se materializa – com o livro – um sonho longamente trabalhado: o de exercer, com destreza, a arte de narrar). Por trás, não obstante, firma-se a declaração de um mal-estar que viria a adotar formas diversas em suas obras:

> Como escritor, ainda havia em mim, quando o compus, uma brandura que não mais existe – e, se existe, é infiltrada de veneno. Não que eu visse candidamente o mundo. Aí encontramos, apesar de minha experiência ainda curta, uma visão o seu tanto sombria da nossa condição. Nada, porém, se vê – nos temas, nas palavras ou nos ritmos – que denuncie a minha cólera futura. Olho, portanto, os treze contos da série (...) como se me visse em outro tempo, eu ainda não transformado pela realidade que me cerca e que, numa fórmula breve, confesso não amar e não admirar (LINS, 1975, pp. 5-6).

[1] Pós-doutoranda e Doutora em Literatura e Práticas Sociais (TEL/UnB). Integrante do grupo de pesquisa Estudos Osmanianos: Arquivo, Obra e Campo Literário. Distinguida com o Prêmio Capes de Tese em 2013 (com pesquisa doutoral sobre o romance *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato). Contato: raminier3@gmail.com.

Resulta difícil acolher uma declaração como esta, sem remexer nos textos do ficcionista pernambucano à procura de indícios desse mal-estar. E resulta quase impossível não associar esse desajustamento a respeito da própria realidade, à noção de *cidadania* que circundava a Osman Lins. A filósofa espanhola Adela Cortina dedica-se, *in extenso*, ao tema da relação entre *cidadania* e *política*. No curso da discussão que tece em *Ciudadanos del mundo*, a autora dá conta da conexão histórica entre as duas categorias, levando o leitor até a época da democracia ateniense (séculos V e IV a.C.) e até a Roma do século III a.C[2]. O primeiro exemplo do capítulo dedicado à *cidadania política* é uma oração fúnebre que Péricles dedica aos heróis mortos na batalha contra Esparta. Na prece, o líder grego fala de *assuntos públicos*, *assuntos privados*, *coisa pública* e *negócio público*, e refere-se aos homens que não participam da *coisa pública* como *inúteis* (CORTINA, 2009, 39). Se a palavra *política* vem do adjetivo *polis* – que significa *cidade* – não é de estranhar que *vocábulos herdeiros* como *cidadão*, *civil* e *público*, *sociável* e *social*, *estado* e *poder* (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1991, p. 1215) estejam igualmente cobertos pelas águas da matéria política.

Tal como o entendia Osman Lins (como o deixa transparecer), a sua noção de política estava emparelhada com a participação ativa (inicialmente a partir do discurso, essência das artes e ofícios de Lins) em assuntos públicos. Um dos volumes nos quais este perfil fica mais patente é *Evangelho na taba*, de 1979. De não ser pela mão cuidadosa de Julieta De Godoy Ladeira, este livro não existiria. Na apresentação, a esposa de Lins explicita o critério que utilizou para organizar os textos: por um lado os artigos de imprensa, por outro as entrevistas, e ao munir ao leitor de um volume assim estruturado, ofereceu também uma aproximação precisa para uma compreensão plena das ideias lúcidas do escritor. Encontramos no livro um movimento de translação (o escritor atraído por temas que parecem dessemelhantes, manifestando-se nos espaços acordados com o *Jornal do Brasil* e o *Jornal da Tarde*), e outro de rotação (a mídia impressa brasileira, entre 1954 e 1978, ao redor de sua vida e de suas obras):

[2] Ávido estudioso da arte e da literatura clássicas, não é de se estranhar que a noção de *cidadania* fosse de grande importância para Lins. Como explica Adela Cortina, considerando as raízes do conceito, a *cidadania* é uma ideia clássica.

> Osman Lins dizia que a vida do escritor era uma guerra em muitas frentes. Aqui [em *Evangelho na taba*] temos aspectos de algumas: a revolta contra a opressão da tecnologia sobre o nosso cotidiano; questões que afetam a qualidade de vida em nossas cidades; o embotamento cultural instituído pelo sistema e encampado pelo ensino universitário. Problemas sociais, políticos, (...) de comportamento humano. A insensibilidade, a prepotência (em seus tantos disfarces). Estes são alguns dos temas deste volume, onde temos o Osman Lins polêmico, levantando questões, debatendo-as; e extremamente humano, apresentando dúvidas (LINS, 1979, p. 10).

Embora em processo, a análise rigorosa da totalidade dos textos de opinião de *Evangelho na taba* fica para outro trabalho. No momento, um *corpus* de quatro permitirá dimensionar a preocupação do autor pelo aspecto da *cidadania* (ponto medular de sua posição política). Na leitura vem à tona alusões a momentos tensos que remetem ao período do regime militar que assombrava o Brasil ainda em 1978, ano de seu falecimento, mas não se pode atenuar a hipótese de que o mal-estar de Lins a respeito da própria realidade (não apenas a política) se torne, nestes, saliente. A ironia será uma de suas ferramentas. Com esta figura retórica, elaborará argumentos breves que encerrará, parágrafos depois, com uma apelações diretas. Algumas afirmações levarão o leitor ao riso. E será por causa da alusão risonha que os leitores destes artigos, brasileiros ou não, acompanharão com dor a crítica principal.

O primeiro deles se intitula “Da necessidade dos ritos”. Foi publicado em 1978 e não parece inaugurar o compêndio por acaso (não sob o critério da organizadora). É um chamado claro à recuperação de um código normativo comum entre Lins e seus conterrâneos. Na segunda página, o articulista menciona governos que tomam medidas desumanas contra adversários políticos, torturas que se alastram sem que a opinião pública se comova, pessoas que adoecem sem receber uma deferência (nem de parentes, nem de amigos de longa data) e situações fúnebres nas quais se oferece uísque ao invés de guardar luto. De entrada, o leitor é situado no palco do autoritarismo. No Brasil de final da década de 1970, para começar, se ataca desumanamente ao adversário político e se tortura. Osman Lins martela o ponto a partir de um comentário com origem num plano quase doméstico. De detalhes que sendo particulares (que importância teria como se sente um escritor em uma cerimônia fúnebre?) adquirem – pensando duas vezes – profundeza social:

> Isto faz com que eu me sinta desajustado nos velórios, não por causa da tristeza, das lágrimas, e sim devido à alegria, ao clima de coquetel que aí encontro. (...) Pequenos gestos de cortesia vão sendo abandonados. (...) O exame (...) que acabo de recensear (...) levará a um diagnóstico simples: insensibilidade. As pessoas, e não só nas grandes cidades, tornam-se cada vez mais insensíveis. O fenômeno, porém, parece-me mais amplo, mais sério e mais complicado. A questão não é só de ordem psicológica e nem sequer sociológica. O homem não está apenas perdendo a sensibilidade: embora avance nas ciências e conquiste o espaço interplanetário, vai ficando cada vez mais cego para o mundo, e seus liames com o universo afrouxam. As relações homem/mundo, relações cuja complexidade, não sei por que, tende-se a subestimar, exigem certo preparo intelectual, certa predisposição e também certo empenho. Há mesmo afinidades entre o aprofundamento dessas relações e a atividade poética (LINS, 1979, pp. 16-17).

O tempo que Lins não viveu, mas anteviu

Do avanço nas ciências houve recentemente (16 de julho de 2019) uma amostra incontestável. Faz 50 anos o homem colocou o pé na Lua. O foguete Saturno V partia do Cabo Canaveral às 9h32, carregando o módulo Eagle, que "alunaria" no dia 20. A viagem ao módulo lunar percorreu 386 mil quilômetros e a missão Apolo XI durou 8 dias, 3 horas, 18 minutos e 35 segundos. 50 anos depois, ao norte da América do Sul, uma clarinetista seria afastada do convívio social, levada sob engano para o porão de uma oficina policial, em um país petroleiro, por denunciar "discriminação trabalhista" (por motivos políticos) em uma rede social. Seus números serão outros: 25 anos de idade, 46 dias em 2 celas com presos comuns, 14 anos estudando música, 3 tipos de tortura, 2 visitas de sua mãe e regime de apresentação a cada 30 dias, em um contexto que contabiliza mais de 15 mil pessoas detidas arbitrariamente, por motivos políticos, entre janeiro de 2014 e maio de 2019. Pouco mudou a situação entre 1978 e os dias de hoje. A insensibilidade é teimosa. Seus mecanismos parecem ter se aperfeiçoado.

Leitor aquilino, Lins capturava situações como esta (e projetava-as no tempo futuro) a fines de 1970. Referia-se, de fato, ao XX como o "século em que a mentira tornou-se oficial, servida por instrumentos de um poder antes inconcebível e assumindo proporções inauditas" (1979, p. 18). Apesar de ter encarnado, individualmente, uma trama de relações feita de missivas, Lins não soube o que era uma rede social. Não soube como a tecnologia, teoricamente configurada para conectar, ajudou a fraudar processos eleitorais. Não chegou a presenciar discussões sobre a pós-verdade, mas intuiu que ao perder a sensibilidade, a humanidade perderia o entendimento. E sabia que conhecer menos a própria realidade, conduziria o homem a uma avaliação limitada de

seu contexto. Lins coloca nome a este processo. Chama-o de *brutalidade*. Alerta a seus leitores e trabalha, com empenho, na marcha a ré de um processo que parece iminente. Fala de gestos, de liturgias, mas o que emerge de seu discurso é a cidadania como rito. E a educação.

> À falta de familiaridade com os ritos (...), [este homem] mergulha numa espécie de obtusidade, de névoa. A ausência de sinais exteriores deflagra um processo de liquidação de tudo que esses sinais evocam. Como não cumprimenta mecanicamente o seu vizinho, passa a não vê-lo e acaba ignorando que ele existe; como não testemunha cerimônias relacionadas com a morte, passa a desconhecer tanto a gravidade da morte como o valor da vida: o mundo, em suas mentes, retorna ao caos (LINS, 1979, p. 18).

"Confissões de um brasileiro de hoje", também escrito em 1978, vem carregado de sarcasmo e traz referências diretas ao regime de fato que se instaurou no Brasil em 1964. O enredo descrito no artigo remete, por momentos, ao filme *The Truman Show* (1998), dirigido por Peter Weir e no qual Truman Burbank – um pacato vendedor de seguros – leva uma vida corriqueira sem imaginar que os seus dias são televisados – minuto a minuto – para preencher o tempo de uma teleaudiência mundial. O cidadão brasileiro descrito por Lins não tem o direito de *decidir*. Esse indivíduo vive para satisfazer uma plateia de sujeitos poderosos. Não escolhe o seu nome, nem como se alimenta, as leituras que faz ou a carreira que o sustenta. Entra na Faculdade Integrada de Homens Úteis e Corretos e se depara com opções curriculares como Introdução à Obediência, Prolegômenos do Consentimento Tácito, Sistemática da Resignação, Imobilismo Estrutural e Estilística da Concordância Absoluta. A profunda revolta que circunda o artigo aparece camuflada com uma hipótese distópica que por sua vez, entendendo a diferença de alcance (artigo sucinto versus romance ambicioso, de implicações expressamente políticas), também conduz a pensar no fundamentalismo sobre o qual reflete *The Handmaid's Tale* (1985), da escritora canadense Margaret Atwood.

Sob uma premissa ficcional, o narrador de "Confissões de um brasileiro de hoje" descreve o regime político que vigora naquele Brasil como a "sombra vigilante, paternal, sábia e protetora [sob a qual] temos a fortuna de viver" (LINS, 1979, p. 31). Fala dos amigos que moram no exílio e se refere às leituras dos degredados (pornografia e aventuras). Sem soar muito convincente, o último parágrafo abre uma fresta para a revolta: "Se eles decidem por mim, quem decide por eles? Sim, eu gostaria ao menos de substituí-los por minha própria escolha" (LINS, 1979, p. 34). Do que não se mostra

consciente o personagem de Lins é da saída que se pode construir a partir do esforço coletivo. Ausente da história recriada, a solução mais consistente apontava em 1978 (e aponta ainda) para a movimentação como sociedade.

Além de materializar o exercício de recuperar o caminho de tantos estudiosos ao redor do tema da maldade[3], o sociólogo e cientista político Alan Wolfe descreve a *maldade política*, em específico, como o resultado pernicioso (intencional) infligido a pessoas inocentes pelos líderes de movimentos (e Estados) em seus esforços por atingir determinados objetivos. No tabuleiro político – explica – as opções devem apresentar a mesma qualidade, independentemente das intenções: "Que alguien emplee el terror no significa que todo el mundo tenga que estar aterrorizado. Por cada persona que ha intervenido en un genocidio existen muchos activistas, abogados, jueces y trabajadores humanitarios con experiencia real para acabar con este" (2011, p.11).

Wolfe não reflete em vão. É visível hoje, perto de completar a segunda década do século XXI, como os tentáculos da deturpação podem chegar ao afastamento da atenção médica dos cidadãos, à desintegração do sistema de compra de alimentos ou remédios, à impossibilidade de renovar documentos, à proliferação de entornos inseguros, à diminuição da possibilidade de viajar, à minimização de qualquer sensação de paz e, no substrato de tudo, à polarização da sociedade.

Como não se opor a uma mentalidade ultrapassada?

"Isolamento cultural", escrito em 1976, faz uma denúncia. Nesse ano, o Estado passou a exigir do povo brasileiro "um depósito prévio para as viagens ao exterior". Em síntese: quem naquele momento quisesse visitar territórios fora do Brasil devia "abonar" à Federação uma espécie de "imposto por decreto". Osman Lins expõe com maestria a ilegitimidade da decisão e traduz a medida como o que afinal foi, a limitação de um direito. A resposta de quem saiu em defesa daquela medida disparatada foi a possibilidade do "turismo interno" – uma alternativa igualmente decomposta pelo autor, ao se desentender das viagens como assunto de tédio, justificativa para não ficar em

[3] As referências de Wolfe são amplas e abrangem de Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Santo Tomás de Aquino, Shakespeare, Milton, Goethe, Rousseau, Kant, Voltaire e Nietzsche, até Herman Melville, Abraham Lincoln, Dostoievski, Conrad, Hannah Arendt, Reinhold Niebuhr, Emil Fackenheim, Susan Neiman.

casa ou motivo para mudar de ares. Mais do que apontar para o autoritarismo em vigor, a denúncia assinalava uma mentalidade ultrapassada:

> Como tudo no mundo, viajar é um ato que pode ser desvirtuado. Todos conhecemos, por exemplo, indivíduos para os quais qualquer cidade do mundo, por mais rica que seja em tradições e monumentos, reduz-se ao quarteirão comercial, às lojas, às butiques. (...) Ver e aprender, para eles, não tem sentido algum. (...) Viaja-se – ou deve-se viajar, e, de qualquer modo, aí residem o valor e o significado das viagens – para ampliar os horizontes mentais (LINS, 1979, pp. 38-39).

Entre 1992 e 2002, a jornalista venezuelana Milagros Socorro coordenou a elaboração da revista *Bigott*, referência importante no universo das publicações periódicas sobre tradições e cultura popular latino-americana. Dez anos depois, em 2012, a Fundação Bigott apoiou a publicação de um livro com alguns dos melhores trabalhos desses anos no campo das artes visuais. Da apresentação que Socorro escreveu para *Anotaciones sobre arte popular*, comove a maneira como se refere ao efeito que teve nela se deparar, tão de perto, com as mentes e mãos fecundas do país que percorreu naquele momento:

> Fue una década de indagación periodística; pero, más que eso, fue un ingreso a mi país por puertas que de otra manera no hubiera llegado a tantear. Y resultó que los caminos que me llevaron a la muy diversa música que flota en el aire de Venezuela, a las múltiples formas que adopta la imaginación religiosa y, en fin, a los tantos prodigios en que se manifiesta la cultura tradicional de este país, seguían de largo hasta mi alma. La *Revista Bigott* me hizo reportera de comarcas ancestrales: la noticia no era lo nuevo, sino lo que siempre había estado allí; haciéndonos como somos, suspirando desde nuestro pasado, fulgurando en el horizonte como adelanto del amanecer. El reportaje no se armaba desde la *rabiosa actualidad* sino desde el yacimiento de alfarerías fragmentadas donde aún pueden rastrearse los aromas de las gastronomías, los arañazos de las fanegas, el pegote mágico de los rituales. Fueron diez años auscultando el barro que nos configura. Una década de perseguir, con una libreta, la clave que nos explica, ese instante en que las muchas sangres, las tantas visiones y las oleadas de humanidad que encallaron en nuestro territorio coagularon en el ser venezolano (SOCORRO, 2012, p. 5).

A crítica que Osman Lins faz à alternativa do "turismo interno" é legítima porque insiste na imprescindível predisposição interior (para viajar) e contraria a imposição de um grupo que – como fica claro – não pensava constitucionalmente. As palavras de Milagros Socorro são oportunas porque ajudam a compreender que um percurso feito não através de um território, ou por fronteiras, e sim por um universo de tradições, em contato direto com os cultores, pode resultar na melhor compreensão, na

redescoberta, aliás, de uma sociedade. Sem entrar no tema do propósito da viagem, Osman Lins é categórico:

> Esse turismo, para quem não quer empanturrar-se de comida, ficar vendo televisão à noite nos quartos, fazer quilometragem nas rodovias e coisas assim, não vale nada. O herói vai e volta o que sempre soube: que o Brasil é grande. (...) E não creio que seja preciso andar do Rio Grande do Sul para o Amazonas, ou do Maranhão para Santa Catarina, para amar o seu país. Se fosse assim, os maiores patriotas da nação seriam os caixeiros viajantes" (LINS, 1979, p. 39).

No quarto artigo de Lins escolhido para este trabalho, o escritor pernambucano disseca um de seus temas diletos: o letramento no próprio país. O artigo intitula-se "Sugestões para o brasileiro ler". É de 1976 e começa com a revelação do que ele chama de "comportamento generalizado antileitura" (1979, p. 58). Lins sabe que sem condições propícias para o ato de ler, poucos cidadãos se animarão com os livros. Ainda identifica "focos anti-leitor". Por incrível que pareça, para Osman Lins a dificuldade não está nos problemas e sim na forma de realizar as soluções.

Nos artigos examinados, inclusive naquele que se vale de uma proposição ficcional, o método de Lins é inteiramente cartesiano. Sondem-se, por exemplo, os focos anti-leitor (se Lins não numera os itens da lista é apenas por um assunto estilístico). Nos ônibus viaja-se no escuro. "Se você quer que alguém leia", parece dizer, "fomente a leitura nos ônibus à noite". Nos ônibus intermunicipais ou interestaduais (constatação do autor) as pessoas preferem empregar as horas dormindo ou vendo passar o tempo. Para contrabalançar o problema, e aproveitar essas 5 ou 6 horas de viagem, Lins se apetrecha de uma "lâmpada de mineiro ou especialista em doenças de garganta, alimentada a pilhas" (1979, p. 59), pendurada no pescoço. As lâmpadas dos quartos de hotel, por razões que o articulista não se explica, são sempre de baixo voltagem. "Para superar esse inconveniente" ele costuma levar consigo "lâmpadas de 100 velas, a fim de ler na cama" (1979, p. 59). As salas-de-estar das hospedagens não têm poltronas com abajur próximo. Raros são os hotéis que dispõem de biblioteca, "alguns não tem nem jornais à disposição dos hóspedes" (1979, p. 59). E salas de espera em consultórios médicos parecem, o referendam as suas palavras, "boates de tão mal iluminados" (1979, p. 59).

A solução proposta pelo escritor passa por encruzilhadas já encaradas (em outros textos de opinião e também nos ficcionais, em declarações sobre livros e entrevistas de

personalidade). A modernidade é uma delas e sob o guarda-chuvas da modernidade, a lógica que privilegia o efeito desejado. A ação coletiva, partindo de um Estado que teime no bem-estar dos cidadãos, é outra. O compromisso dos cidadãos, outra. A necessidade de ler, uma fixa. Fechando o exemplo dos focos anti-leitor, o que aconselha Lins? Uma campanha para que os transportes coletivos estejam devidamente iluminados. Cartazes nos ônibus sugerindo viagens dos passageiros com livros. Anúncios em hotéis que recomendem leituras, luz suficiente nos aposentos e salas bem dispostas. A mais pura ativação da *cidadania* para que crescimento algum continue ficando a meio caminho. Eclipsado. Com espíritos que se atentam ao que pode melhorar, mas que pouco podem fazer – sem uma ação coletiva inspiradora – além de se manifestar, uma entre milhões de vozes, clarividente.

Referências

BOBBIO, Norberto. POLÍTICA. *In*: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco *et al*. Diccionario de política. México: Siglo Veintiuno Editores, 1991.

BONINI, Roberto. POLIS. *In*: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco *et al*. Diccionario de política. México: Siglo Veintiuno Editores, 1991.

CORTINA, Adela. *Ciudadanos del mundo. Hacia una teoría de la ciudadanía*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

LINS, Osman. *Os gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

SOCORRO, Milagros (compiladora). *Revista Bigott. Anotaciones sobre arte popular*. Caracas: Fundación Bigott, 2012.

WOLFE, Alan. *La maldad política. Qué es y cómo combatirla*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.

OS (DES) LIMITES DO SEXO E DA MEMÓRIA: OS SENTIDOS DO CORPO POLÍTICO E COLETIVO NA ESCRITA DE OSMAN LINS

Raul Gomes da Silva (UFMS)[1]

Resumo: A pesquisa propõe uma análise dos sentidos do corpo andrógino no romance *Avalovara* (1973), de Osman Lins. Buscou-se compreender como se configuram os limites discursivos dos sexos masculino e feminino, a partir do entendimento de que o corpo andrógino desestabiliza essas duas categorias na medida em que concilia num só corpo ambas as sexualidades. Pretendeu-se, ainda, verificar como os seres integrados à corporalidade da personagem andrógina Cecília compõem a memória coletiva dos corpos marginalizados do Nordeste brasileiro. Estabeleceu-se, também, diálogos com as proposições de autores como Michel Foucault (1999), Judith Butler (2010) e Maurice Halbwachs (2006), a fim de comprender as significações do corpo enquanto materialidade política e coletiva.

Palavras-chave: Osman Lins; Corpo; Memória; Sexualidade.

Corpo e sexualidade

Em texto publicado no livro *O nó dos laços* (2013), Leny da Silva Gomes, ao estabelecer reflexões a respeito do romance *Avalovara*, especificamente da segunda experiência afetiva de Abel, a andrógina Cecília, escreveu que essa mulher possui um caráter dúplo que pode ser verificado desde a etimologia de seu nome, como questiona o próprio Abel a certa altura do romance: "Cercírlia. Cercília. Ercília, talvez? Cecília" (LINS, 1973, p. 78). A partir do *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, Gomes diz que "Ercília é grafia modificada do nome "Hersília/o, do latim Hersília: deusa da mocidade, derivado do nome Herse, por sua vez, o mesmo que o grego ársen: masculino, viril, potente" (GOMES, 2013, p. 21).

Conforme propõe a etimologia do nome, que testifica a impossibilidade de delimitar e definir a sua identidade, Cecília congrega em torno de si densos significados, os quais ressignificam os discursos tradicionalmente atribuídos aos sexos masculino e feminino, porque seu corpo, que se configura como uma materialidade múltipla e plural, não se define tampouco se fixa em categorias binárias de identidade que distinguem e separam os sexos, já que a sua natureza, a natureza do andrógino, constitui-se mediante o

[1] Doutorando em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mestre em Estudos de Linguangens e graduado em Letras Português/Espanhol também pela UFMS. E-mail: raul.avlis@gmail.com

processo identitário que ultrapassa as classificações e os modos tradicionais de conceber o corpo e a sexualidade:

> Com a língua sopro o seu pênis ereto e nem assim viril, embebido nas feminilidade que a envolve. Chamam-me, na sua boca, duas vozes simultâneas? Duas vozes, grave uma e outra aguda, gemem: "Vem!" com extremo cuidado trespasso-a, da cabeça aos pés ela estremece, eu estremeço e por três vezes, sentindo no dorso, insofridas, as unhas de Cecília, sou admitido no seu corpo - onde três vezes, com diverso grau de intensidade, eu a encontro (LINS, 1973, p. 287).

De fato, Cecília abre uma fenda sobre o guarda-sol da sexualidade, porque a materialidade do seu corpo põe em questão a própria noção da categoria de "mulher", que, a partir das representações de androginia, torna-se uma categoria flexível e móvel, ou seja, "mulher" e "feminino", aí, podem significar "tanto um corpo masculino quanto um feminino" (BUTLER, 2010, p. 25) ou os dois simultaneamente. Conciliar num só corpo ambos os sexos permite que Cecília reconfigure as relações de desejo e os papéis sexuais com o protagonista Abel: "ela, segurando uma orquídea contra o peito raso, ostenta o membro sedoso e desejável; sinto, eu, com o peso dos seios, o peso de ser fêmea e espero que Cecília me penetre" (LINS, 1973, p. 287).

A relação de Abel com a andrógina possibilita que o protagonista se coloque em um ponto de observação privilegiado para repensar a esfera do desejo e da sexualidade, porque ele também experimenta outras possibilidade de relação afetiva e sexual com Cecília, que, por ser um corpo feminino e masculino simultaneamente, desestabiliza as classificações da sexualidade e rompe com os limites discursivos do sexo, ela desestabiliza o binarismo das representações de sexualidade ao mesmo tempo em que amplia um campo de possibilidades para a (re)construção de novas categorias de identidade.

Ao falamos em representações da sexualidade queremos dizer com isso que as significações atribuídas aos sexos masculino e feminino fazem parte de um construto cultural que prescreve determinados discursos para ambos os corpos. Em outras palavras, as representações do sexo são construídas socialmente por meio de um "processo que se dá pela linguagem e implica, necessariamente, relações de poder" (GOELLNER, 2003, p. 28). Essas relações de poder, conforme escreveu Foucault em *História da sexualidade*: a vontade de saber (1999), fizeram com que "durante muito tempo os hermafroditas fossem considerados criminosos, ou filhos do crime, já que sua disposição anatômica, seu

próprio ser, embaraçava a lei que distinguia os sexos e prescrevia sua conjunção" (FOUCAULT, 1999, p. 38).

O embaraço das identidades sexuais provocado pelo corpo andrógino, sobretudo no que se refere à desestabilização do binarismo sexual, realiza-se no sentido de desnaturalizar a ideia de sexo como sendo um dado biológico e, portanto, natural a todo indivíduo. Trata-se de subverter os discursos atribuídos socialmente aos corpos masculino e feminino e fazer com que eles experimentem outras possibilidades de identidades, mais amplas e diversas. Por outro lado, de acordo com Foucault (1999), isso nem sempre foi possível, porque ao longo do tempo foram construídos modelos universais de sexualidade que impediram a manifestação das sexualidades dissidentes, ou seja, aquelas que se afastam do modelo de heteroxessualidade, e que por isso passam a ser vigiadas por dispositivos de controle e de correção que visam à proibição e à repressão das chamadas "sexualidades periféricas" (FOUCAULT, 1999, p. 42).

É possível perceber nuances desse controle por meio da personagem Gorda, a mãe de Abel, que, à altura do fragmento A16, se mostra pouco favorável à relação de Cecília com seu filho: "cuidado, homem. Até onde vai isso? está durando!" Antes, porém, afirma: "Ela é boa assim de cama, Abel? conta para mim. E eu pensando que ela era meio homem!" (LINS, 1973, p. 290, 291). Não se pode dizer que há na fala de Gorda proibição da sexualidade de Cecília, mas é possível inferir que há estranhamento e ironia em relação ao corpo e às práticas sexuais da mulher, que não está em consonância com a imagem feminina supostamente "natural" e "inerente" à mulher.

Em seus estudos sobre sexualdiade, Michel Foucault assinala que "em todo canto onde houvesse o risco de [as sexualidades periféricas] se manifestarem, foram instalados dispositivos de vigilância, estabelecidas armadilhas para forçar confissões, impostos discursos inesgotáveis e corretivos" (FOUCAULT, 1999, p. 42). Essa hierarquia e vigilância das sexualidades, que têm por objetivo o controle e a ordenação das identidades, cria o que Foucault denominou de "pedagogização do sexo", isto é, torna o sexo um dos dispositivos por meio dos quais as instituições regulam os corpos e prescrevem determinados tipos de subjetividades e não de outras. Dito de outra maneira, o corpo configura-se como materialidade histórica sobre a qual são produzidos discursos e formulados saberes que o longo do tempo se constituíram como verdades absolutas e até então incontestáveis, porque foram validados por práticas sociais, tais como a

linguagem, que "não só reflete o que existe", mas também "nomeia e classifica" os corpos como "normais e anormais" (GOELLNER, 2003, p. 29).

Temos de ressaltar, porém, que a linguagem operacionalizada por Osman Lins, em *Avalovara*, segue um percurso inverso a esse, porque ela se firma como instrumento capaz de reconfigurar os limites do sexo e construir diferentes enunciados para o campo da sexualidade a partir das representações de androginia. Ele parece compreender que a sexualidade se entrecruza com relações sociais, discursivas e políticas, pois sua personagem, como um corpo andrógino que é, contribui para a desconstrução da "verdade" sobre os sexos, favorecendo outras significações acerca do que se considera masculino e feminino em nossa cultura: "sua androginia acrescenta ainda, às nossas relações, novos e provocadores significados" (LINS, 1973, p. 270).

Tais significações, geralmente, são feitas por meio da linguagem, que exerce papel determinante nesse processo, pois contribuiu para construção do sexo ao longo do tempo. A construção do sexo no e pelo tempo torna-o passível de ser contestado, visto que nesse processo de significação estabelecem-se relações de saber e poder que contribuem para limitá-lo a um conjunto de normas e regras que não abarcam a pluralidade dos corpos, deixando escapar aquilo que não pode ser delimitado, justamente porque ultrapassa o ato da categorização. Em outras palavras, o corpo andrógino de Cecília subverte a categoria de "mulher" porque desestabiliza as representações atribuídas socialmente a esse sexo; ela realoca os postulados de sexualidade e contesta os discursos simbólicos produzidos sobre o corpo feminino ao longo do tempo pela cultura: "nuvens sanguíneas e longas, com reverberações de ouro, iluminam o corpo brilhante de Cecília: braços para o alto, o pênis ainda pulsando" (LINS, 1973, p. 289).

Seu corpo não aparece como "um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais" (BUTLER, 2010, p. 27). Ele surge como materialidade contestadora "de um discurso culturalmente hegemônico baseado em estruturas binárias que se apresentam como linguagem da racionalidade universal" (BUTLER, 2010, p. 28). Trata-se de um corpo múltiplo, que "não se pode restringir nem designar" (BUTLER, 2010, p. 29). Cecília torna possível outras formas de compreender o sexo e a sexualidade, porque os sentidos atribuídos ao seu corpo evocam enunciados corporais que subvertem a organização dos órgãos feita pela cultura ao longo do tempo.

Ao subverter as funções de seus órgãos, o corpo de Cecília rompe os limiares da sexualidade e experimenta outras possibilidades no campo biológico e político, porque se

apresenta como materialidade que desvia das formas "naturais" e "organizadas" de conceber o sexo; seu corpo constitui-se, sob essa ótica, como multiplicidade sobre a qual perpassam intensidades de androginia, visto que ele opera uma fusão que destrói a fronteira entre os sexos masculino e feminino: "nua e apenas mantendo, no braço, sua pulseira com astros de ouro e moedas, Cecília aproxima-se da cama. Ajoelha-se, o pênis enristado pousando entre as coxas e como que suspensos os grandes peitos redondos" (LINS, 1973, p. 286). Ao rearticular a organização e as definições de seus órgãos, a mulher experimenta outros fluxos de energia, de forças e de afetos que se estendem para além das concepções binárias e normativas da sexualidade; ela é uma mulher com pênis, um homem com vagina, um corpo duplo, com dois sexos, em cuja carne perpassam intensidades que atravessam o limiar discursivo do sexo e da sexualidade.

Corpo e memória

A impossibilidade de definir o sexo de Cecília, porém, não é à toa. O corpo de Cecília não pode ser só feminino ou só masculino porque ele é um corpo multidão, um corpo onde habitam outros seres. Daí a impossibilidade de delimitar e de fixar sua identidade: seu corpo é ele mesmo e outros, uma materialidade multiplicada em função de uma coletividade, o povo nordestino:

> Evocam, essas presenças alheias, as suas próprias matrizes, existentes no corpo encantado de Cecília? Serão, ao contrário, matrizes dos entes concretos que transitam nesse corpo e o formam? Como saber? Sei apenas que os viajantes frente aos guichês ignóbeis da Estação Rodoviária e o velho esquálido que vigia a inútil borboleta enferrujada; os vendedores de peixe na Praça do Mercado; as prostitutas nas sacadas da Rua Bom Jesus, mostrando a língua ao ritmo das músicas que as vitrolas tocam altos nas salas; a população dos mocambos sob a negra ferragem deteriorada na Ponte Velha e o cego no Cais de Santa Rita, agitando alguns níqueis, tristemente, numa bacia de queijo, sem ninguém por perto, o tilintar das moedas tornando o Cais mais desértico, todos podem existir na carne de Cecília – e o meu amor, abrangendo-os, liga-os a mim com laços cuja natureza me escapa (LINS, 1973, p. 215).

O corpo de Cecília deixa de ser individual e dá lugar à memória coletiva do Nordeste, demuda-se em outros inúmeros corpos: de prostitutas, de velhos, de vendedores, dos sujeitos comuns que, não raro, ocupam posições menores no contexto social. O seu corpo multiplica-se para trazer à tona os corpos minoritários e marginalizados da região nordeste do Brasil: "homens e mulheres, ociosos ou entregues

a afazeres rústicos, inclusive os lavradores que com ela irrompem no chalé (plantam e capinam na carne de Cecília, sem que chegue a mim o rumor dessas tarefas), movem-se no seu corpo" (LINS, 1973, p. 287).

As experiências individuais de Lins, de sua relação com o Nordeste, com o grupo ao qual está ligado, são evocadas na materialidade corporal de Cecília, que funciona como receptáculo de suas lembranças. Essas lembranças, no entanto, não são necessariamente relatos de fatos reais, porque não se trata apenas das experiências vividas cronologicamente no espaço e no tempo, e sim da combinação do "real e inventado" (MENDONÇA, 2009, p. 144). Suas experiências, reais ou construídas, são atualizadas pela memória e transfiguradas por meio da palavra, isto é, por intermédio do trabalho de Osman Lins com a linguagem artística, que funde a memória individual à memória do grupo.

A propósito do trabalho da memória na obra proustiana, Walter Benjamin (1994), no ensaio "A imagem de Proust", escreveu que a unidade do texto está muito mais no ato da rememoração do que propriamente nas experiências vividas: "um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio ante e depois" (BENJAMIN, 1994, p. 37). Aquilo que o autor lembra e evoca pela memória não possui limites porque ultrapassa o relato do vivido. Por isso, ao retomar o passado nordestino e as narrativas que constituem esse lugar, suas lembranças entremeiam-se "à imaginação e a memória individual praticamente se confunde com a memória coletiva" (MENDONÇA, 2009, p. 148).

A memória coletiva, segundo Maurice Halbwachs (2006), constitui-se a partir um quadro das memórias individuais, as quais são construídas por meio de referências de localização, ou seja, ao serem evocadas, as lembranças contaminam-se pelas marcações discursivas do espaço social, que, ao entrar em contato com a imaginação, reveste o processo de reconstrução da memória no presente porque fornece dados para uma recriação "mágica" da memória coletiva. Tal reconstrução elabora novas imagens que podem permanecer "indecisas" ou até mesmo "inexplicáveis", "mas não por isso são menos reais" (HALBWACHS, 2006, p. 98). Essas imagens apresentam-se como o resultado da influência que os fatores social, político e cultural exercem sobre o indivíduo e do encontro desses elementos com o processo criativo e com a imaginação: a

consciência individual torna-se lugar de confluência e ponto de encontro das experiências coletivas.

A memória coletiva não se constitui apenas pela reunião de um conjunto de indivíduos em determinada realidade ou contexto social, mas é formulada principalmente pelo "interesse, uma ordem de ideias e de preocupações, que sem dúvida se particularizam e refletem em certa medida as personalidades de seus membros" (HALBWACHS, 2006, p. 122). De fato, o espaço com o qual os indivíduos estão ligados contribui com o processo de reconstrução das lembranças, porque é nele que as relações de interação humana se desenvolvem; é no espaço da vida cotidiana que estão encerradas as nossas experiências e memórias afetivas ou não. É aí que se constrói a memória do grupo e de seus membros.

As imagens construídas pela memória do espaço do Nordeste, ainda que formem um quadro distinto da relação de Lins com este lugar, configuram-se como um conteúdo vivo das características e particularidades que constituem os membros desse grupo, elas guardam a memória afetiva do autor com o seu povo, com os membros da comunidade à qual está ligado. Não se pode dizer, contudo, que as imagens que se depreendem do corpo de Cecília sejam menos reais, ao contrário, trata-se de um retrato autêntico de sua com o coletivo e consigo próprio, pois retomar a narrativa do povo nordestino é também revisitar sua própria história.

Assim, dentro do corpo de Cecília existem inúmeros corpos, aos quais Osman Lins, assim como o seu protagonista, Abel, enquanto escritor, está ligado: trata-se de indivíduos mudos, silenciados, que ocupam espaços menores no contexto social brasileiro, pessoas que se encontram, de algum modo, circunscritos em contextos de desigualdade; são sujeitos cujas memórias foram arquivadas em detrimento das narrativas oficiais e dos discursos universalizantes, e o corpo de Cecília funciona como espaço de desarquivamento dessas narrativas, pois, por meio dele, a memória da coletividade nordestina vem à tona.

Ao trazer à tona essas memórias, Lins cria "condições de uma enunciação coletiva" (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 37), ele inventa a memória de um povo ainda porvir, porque favorece um desarquivamento das memórias silenciadas e "subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à memória oficial (POLLAK, 1989, p. 4). Essa, por sua vez, supõe um ajuste, em termos políticos e ideológicos, de unidade e de identidade nacionais. Tal desarquivamento permite não só a enunciação de uma coletividade esquecida, mas a possibilidade de

"exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade" (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37).

Com efeito, a memória coletiva do nordeste é reconstruída pela memória individual de Osman Lins, porque este compartilha daquilo que é lembrado: o lugar social que seu grupo ocupa no discurso nacional. Dessa forma, suas memórias são também as de seu grupo e evocá-las já não diz respeito apenas a si próprio, mas à coletividade com a qual está integrado; daí que ao evocar o passado, a organização das lembranças não é feita de maneira aleatória, mas é articulada com "a vontade de denunciar aqueles aos quais se atribui maior responsabilidade pelas afrontas sofridas" (POLLAK, 1989, p. 5). Em entrevista, ao falar sobre *Avalovara*, especificamente sobre Cecília, Osman Lins disse algo significativo:

> Abel ama Cecília. Essa figura é uma mulher e ao mesmo tempo ela é feita de seres humanos; ele vai pela praia com Cecília, por exemplo, e num determinado momento se vê rodeado por figuras que saíram do corpo de Cecília. Essas figuras estão integradas no corpo de Cecília, mas ao mesmo tempo que fazem parte do corpo de Cecília elas podem se desprender do corpo dela como seres humanos que recuperam sua concretude. E Abel tem uma grande alegria, pois através desse amor a Cecília ele pode amar no corpo dela, de maneira concreta, a humanidade, coisa que só se pode amar abstratamente. Mas no caso de Cecília não, ele amava o corpo de Cecília e dentro dele estavam os homens, estavam aqueles seres aos quais estamos ligados e aos quais eu, como escritor, estou ligado, o que através dessa parábola procurei expressar (LINS 1979, p. 221).

Por meio do corpo de Cecília, Osman Lins exerce seu ofício de escritor, de sujeito atento às demandas sociais de seu grupo, desempenha, assim, um "papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores" (CANDIDO, 2011, p. 83-84). Por meio de seu texto, isto é, através do corpo de Cecília, Osman Lins agencia em sua escrita interesses políticos e coletivos do espaço social brasileiro; nesse ponto é que reside o compromisso do escritor consigo mesmo e com o mundo, no equilíbrio com o contexto de produção do texto literário, com os fatores e condicionamentos externos. Essa identificação da obra com o meio em que ela surge só é possível quando o escritor não se exime de seu compromisso com a realidade circundante e ao atentar-se para as suas necessidades, torna-as perceptíveis através da palavra, trata-se do momento em que o escritor mergulha "profundamente no mundo" (LINS, 1977, p. 44), ou seja, é quando a sua literatura avança como "meio de realização e instrumento de alcance social. (Pois que sentido de realização podia haver num trabalho alheio aos destinos coletivos?)" (LINS, 1969, p. 276).

Em *Avalovara*, especialmente no capítulo T - Cecília entre os Leões, Osman Lins não está apenas caracterizando ou retratando uma personagem andrógina, isso seria apenas o conteúdo primário abordado; com Cecília, Lins assimila o mundo e ocupa-se de suas problemáticas, "um sinal de que franqueia seu espírito ao universo em que vive com toda a sua contundência" (LINS, 1969, p. 68).

Em Cecília entrelaçam-se o abstrato e o concreto, o histórico e o mítico, fundem-se no seu corpo uma realidade social e ao mesmo tempo fatos que transcendem à compreensão ordinária das coisas, tendo em vista que as representações, aí, se dão por meio de um desvio, ou seja, por meio de uma transfiguração que, confluindo, simultaneamente, o real e o inventado, constrói uma maneira particular de significação e de inscrição literárias.

Cecília multiplica-se em outros corpos, na substância de sua carne presentificam-se um número infinito de figuras humanas que deflagram o encontro e a harmonia entre o ato de escrever e o mundo. Trata-se de personagem que, inicialmente, pode revelar certo grau de abstração, uma vez que sua composição desvia-se de aferições imediatistas, mas não é difícil perceber que através de seu corpo, o mundo sensível, a realidade concreta tornam-se perceptíveis, porque são incorporadas ao ser da personagem. Amando a Cecília, Abel, homem atento às coisas do mundo, absorve-as, e o seu amor pela mulher converte-se, de modo visível, em um amor pela humanidade, pelos seres humanos, aos quais o escritor está ligado.

Esse amor, porém, não é outra coisa senão o compromisso do escritor com aqueles corpos cujas condições de vida beira o silêncio e a exclusão; trata-se de uma tentativa de fazer justiça a esses sujeitos, trazendo-os à tona e inscrevendo-os na memória coletiva para salvá-los do esquecimento. Registrar a memória desses indivíduos de condições desumanas no corpo de Cecília é fazer com que eles não passem despercebidos, é tornar a memória desses corpos subterrâneos perceptíveis, desarquivando-as e fazendo-as "passar do não-dito à contestação e à reivindicação" (POLLAK, 1989, p. 9). Cecília é, simultaneamente, ela mesma e um conjunto de seres, de corpos, de indivíduos que estão circunscritos em espaços menores e em contextos marcados pela diferença de classe e pelas desigualdades econômica e social. É nesse sentido que seu corpo, seja em relação ao sexo, seja em relação à memória, firma-se mediante uma abertura de sentidos políticos e coletivos que atestam o compromisso de Osman Lins consigo mesmo e com o mundo.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura.Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. 1994.

BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In:_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Kafka***:* por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**. Tradução de Maria Teresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

GOMES, Leny da Silva. Avalovara: um romance de formação. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). **O Nó dos Laços***:* ensaios sobre Osman Lins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013. p. 11-40.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: GUACIRA, Lopes Louro; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade**. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2003. p. 28-41.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1973.

_____. **Guerra sem testemunhas**: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Martins Editora S.A., 1969.

_____. **Do ideal e da glória**: problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.

_____. **Evangelho na Taba**: novos problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

MENDONÇA, Marcia. Cidade e memória nas poéticas de Mario Quintana e Osman Lins. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista (Orgs.). **Percursos da narrativa brasileira contemporânea**: coletânea de ensaios. João Pessoa: Realize Editora, 2009. p. 141-155.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Revista Estudos Históricos do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) do CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro: Repositório FGV de periódicos e revistas. V. 2, n, 3, 1989. p. 3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/306>. Acesso em: 27 jun. 2019.

A AFIRMAÇÃO DA DIFERENÇA NO TEATRO DE SUZAN-LORI PARKS

Annemeire Araújo de Lima (UnB)[1]

Resumo: Como reforço à constatação feita por Jean-Pierre Sarrazac (2017) - de que a literatura dramática não é uma arte superada - este estudo encontra em uma das peças de Suzan-Lori Parks, escritora estadunidense, um exemplo de como a dramaturgia contemporânea produzida em continente americano se desenvolve mediante as contradições de nosso tempo e em resposta à necessária ruptura com a representação que privilegia o processo de identificação. Indo ao encontro do que Gilles Deleuze (2018) chamou de afirmação da diferença, Parks pratica uma poética que ao levar em conta histórias e linguagens "menores" revisa sentidos com seu leitor/espectador e proporciona um pensar mais crítico e criativo acerca do drama-da-vida.

Palavras-chave: Diferença; Teatro; Suzan-Lori Parks; Revisão de Sentidos.

Da Grécia Antiga aos dias atuais, a literatura dramática vem sofrendo transformações na medida em que também as relações entre drama e vida, arte e realidade, forma e conteúdo também se modificam. Por discordar da crítica que declarava a superação da arte dramática em consequência de uma suposta crise entre forma e conteúdo enfrentada pela dramaturgia praticada em meados do século XIX na Europa, Jean-Pierre Sarrazac (2017) procurou esclarecer que a impossibilidade de submeter o conteúdo de uma peça ao dogma da bela forma artística prevista na poética clássica não apontava para a morte, e sim para o nascimento do drama moderno.

O pesquisador passou a considerar, então, que o caos com a qual se encontravam confrontados Beckett e tantos outros dramaturgos era:

> A massificação consubstancial à sociedade industrial e que se agrava no mundo pós-industrial; é a perda do sentido num universo pós-moderno; é o estado geral do planeta no momento da globalização. É a devastação generalizada. É o eco sem fim de Auschwitz e de Hiroshima (SARRAZAC, 2017, p. XVIII).

Se, com base na descrição de Sarrazac, o caos do mundo moderno europeu é pensado a partir do ponto de vista americano, pode-se dizer que aquele caos produziu eco suficiente para atravessar o Oceano Atlântico. Para os trazidos ou nascidos do novo continente, ele instalou-se em forma de capitalismo e organizou-se com o auxílio da espoliação, da exploração e da "codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na idéia de *raça*, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que

[1] Graduada em Letras (UFAM), Mestra em Estudos da Linguagem (UFAM). Doutoranda em Literatura (UnB). Contato: eriemenna@live.com.

situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros" (QUIJANO, 2005, p.227).

Ao posicionar a questão racial como um dos paradoxos de nosso tempo, Achille Mbembe (2014) aponta como experiência fundamental da contemporaneidade o fato de a Europa já não ser mais o centro da gravidade do mundo. Ao mesmo tempo, ele chama a atenção para o engano de se pensar que a desclassificação europeia encerrou o tratamento discriminatório entre as pessoas e convida a sociedade contemporânea a refletir sobre o devir-negro no mundo a partir das seguintes perguntas: "Como pensar a diferença e a vida, o semelhante e o dissemelhante, o excedente e o em comum?" (MBEMBE, 2014, p.23).

Para Gilles Deleuze (2018), a diferença precisa ser pensada por uma não-conceituação, pois definir algo como "diferente" pressupõe a primazia de uma identificação entre as coisas colocadas em relação negativa – o que, para o filósofo francês, caracteriza um tipo de representação que já não cabe no pensamento moderno, já que:

> O pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico.[...] Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um "efeito" óptico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição (DELEUZE, 2018, p.08).

Ao pensar a diferença liberada do idêntico, Deleuze acredita no resgate do que há de afirmativo nela, e nos fornece uma premissa para pensar a relação do Eu com o Outro sem que a diferença seja usada como justificativa para silenciamentos e generalizações e consequentemente sem que ela seja entendida como um mal a ser expurgado.

Um olhar atento para a história de países submetidos à colonização seria suficiente para perceber que as diferenças, articuladas com todas as formas de controle de trabalho e de recursos desde então, incorporaram um significado negativo cujo retrato não poderia escapar das literatura produzida no continente recém conquistado. O presente estudo, no entanto, move-se pelo interesse em literaturas que propuseram um percurso diferente: aquele que consiste no transbordamento de narrativas hegemônicas para construir-se em prol de um devir que Gilles Deleuze (2010) chamou de devir-minoritário.

Relacionando os devires propostos por Mbembe e Deleuze com as reflexões de Sarrazac acerca do nascimento e do processo de desenvolvimento do drama moderno, este artigo comunica parte de uma pesquisa de doutorado cujo objeto é a poética de Suzan-

Lori Parks, dramaturga estadunidense que vê em sua escrita uma oportunidade de criar e reescrever História(s) por meio da Literatura. Suas peças sugerem a desalienação de figuras e culturas que, uma vez sob o domínio de uma realidade majoritária, não só foram feitas inferiores e escravas como continuam sendo representadas somente com base nos conflitos gerados por aquela dominação.

Por apresentar discussões que fazem parte de uma pesquisa mais ampla e ainda em desenvolvimento, fez-se necessário delimitar o foco deste artigo pela escolha de dois temas presentes na obra de Suzan Parks, quais sejam: o Negro e a História. Uma outra delimitação se deu pela escolha de apenas uma de suas peças - *Mutabilidades Imperceptíveis no Terceiro Reino* – para a análise aqui proposta.

A análise desta obra será feita sob uma perspectiva poética por inscrever-se na crença de que, ao criar modos mais abertos de representação da figura afro-americana no drama contemporâneo, Parks oferece por meio de sua arte uma continuidade para estudos que se interessam pelas relações forma e conteúdo, arte e vida, teatro e política, semelhante e diferente - em tempos nos quais a representação-padrão parece estar em crise.

A afirmação da diferença na poética de Parks: o drama da vida da comunidade afro-americana estadunidense

Quando se pensa as produções literárias dos Estados Unidos, verifica-se que elas sempre procuraram estabelecer suas próprias tradições através de uma identidade própria mesmo que sua formação cultural tenha contado com a contribuição de povos de vários continentes.

Anderson Gomes (2009) relata que após sua independência, em 1776, o próximo passo dessa jovem nação seria auto afirmar-se e definir sua identidade. O estudioso explica que foi o ideal romântico e a descentralização do poder na costa do Atlântico que motivaram os Estados Unidos a firmar alguns de seus valores, tais como: o de Destino Manifesto - pelo qual acreditavam ser desejo divino que eles se expandissem para o Oeste; o de um novo nacionalismo - pelo qual os Estados Unidos passam a representar toda a "América"; e a crença do valor individual que em muito combinava com o histórico revolucionário do país.

Em 1889, ano que Sarrazac aponta como o início da constituição do drama moderno na Europa, os Estados Unidos ainda se recuperava do abatimento que a Guerra Civil trouxe aos ideais românticos que sustentaram sua auto confiança até aquele momento. No teatro, durante este período de reconstrução:

> foram populares os melodramas com figuras democráticas exemplares e claros contrastes entre o bem e o mal. Peças sobre problemas sociais, como a escravidão, também atraíam grandes plateias. Às vezes, essas peças eram adaptações de romances, como *Uncle Tom's Cabin* (VANSPANCKEREN, 1994, p. 79-80).

Vinte e quatro anos depois do assassinato de Abraham Lincoln, o país, já reestabelecido, vivenciava um forte desenvolvimento industrial que duraria até a I Guerra Mundial. Havia chegado a "era do industrial milionário e do especulador, quando a evolução darwiniana e a 'sobrevivência do mais adaptado' pareciam sancionar métodos pouco éticos do magnata industrial bem-sucedido" (VANSPANCKEREN, 1994, p.49).

Concomitante ao progresso trazido pela indústria, o crescimento dos centros urbanos inaugurava problemas sociais até então nunca vistos. Os negros, a esta altura já considerados cidadãos, ainda sofriam com a segregação e todo tipo de discriminação. A busca pela originalidade da literatura dramática estadunidense continuava acontecendo através de um imaginário que representava grupos menores de maneira que sua diferença racial fosse motivo de ridicularização:

> as peças sérias buscaram a inovação estética. A cultura popular, contudo, apresentava desenvolvimentos vitais, especialmente no *vaudeville* (espetáculo de variedades, com esquetes satíricos, palhaçadas, música, etc.). Apresentações de menestréis baseadas em música e folclore afro-americano — interpretadas por personagens brancas usando maquiagem *"blackface"* (rosto pintado de preto) — também desenvolveram formas e expressões originais (VANSPANCKEREN, 1994, p. 79-80)

As questões que provocavam essa representação estereotipada do afro-americano e outras formas de violência e descriminalização, só seriam discutidas a partir da segunda metade do século XX, quando a maior conscientização de grupos sociais minoritários fez com que surgissem no país movimentos de combate a preconceitos e maior participação dessas minorias nas decisões políticas, inclusive lançando mão de suas práticas artísticas.

Uma das características que Jean-Pierre Sarrazac (2017) afirma pertencer ao drama moderno/contemporâneo é o questionamento de tudo aquilo que se encontra institucionalizado, reproduzido e generalizado, atitude parecida com o que era feito pelos movimentos civis das décadas de 1960 e 1970, nos Estados Unidos. Escritas quase vinte

anos depois deste período, as peças de Suzan Parks aproximam-se do drama-da-vida descrito por Sarrazac (2017) como um drama que apresenta potencialidade em desestruturar representações estanques.

Ao relacionar sua escrita com o amor que nutre pela População Negra, Parks esclarece que "como não há uma 'Experiência Negra' singular não há uma 'Estética Negra' singular, e não há uma única maneira de escrever, pensar, sentir, sonhar, interpretar e ser interpretado" (PARKS, 1995, p.21). Daí a hipótese deste estudo: a de que a crise que deixa a questão do Negro às voltas sobre si mesma inspira as peças de Parks na representação dessa minoria a partir de um processo criativo que provocam transbordamento nos paradigmas que fazem do teatro, da história e da literatura instituições que fomentam o caráter discriminatório daquela crise.

A concepção de não-singularidade de Parks revela que ela não só percebe a necessidade de se olhar pro que aparentemente se repete com um olhar múltiplo, como assoma-se a outros dramas contemporâneos - que não cabendo mais nos moldes tradicionais, escapam ao casamento forma-conteúdo defendido por Aristóteles e desafiam a literatura dramática de nosso tempo.

Motivada pelas problematizações que envolvem a figura do Negro na História – a escrita de Parks sugere, portanto, uma atitude de reinvenção à comunidade que, segundo Achille Mbembe (2014), "tem sido gravemente lesionada por um processo histórico que foi, para grande parte de nossa humanidade, um processo de habituação à morte do outro - daquele ou daquela com quem se crê nada haver para partilhar" (MBEMBE, 2014, p. 305).

Em acréscimo à ideia de contribuir para devires ou processos de reinvenção, Gilles Deleuze (2010) defende que o convite à reinvenção por meio do teatro só se faz possível se ele constituir de algum modo uma consciência minoritária que é potente em todas as pessoas.

Por ser o teatro uma instituição que muitas vezes representa conflitos já previstos e controlados por um sistema de poder e dominação, o filósofo acredita que a fronteira entre o majoritário e minoritário não está entre senhores e escravos nem ricos e pobres - como acreditaram os dramaturgos que se apoiaram na dialética hegeliana - e sim entre a História e o anti-historicismo, entre a estrutura e as linhas de fuga que a atravessam; entre

o povo e a etnia: "A etnia é o minoritário, a linha de fuga na estrutura, o elemento anti-histórico dentro da História" (DELEUZE, 2010, p.60).

A afirmação da diferença no teatro de Suzan-Lori Parks: o devir-minoritário em cena

Em razão de Suzan Parks utilizar como matéria-prima as realidades apontadas como variantes no curso habitual das existências e das relações humanas e, por meio disso proporcionar múltiplas experiências a partir da leitura do texto dramático e do contato com o que nele pede pelo cênico, o diálogo entre a poética praticada pela dramaturga e as reflexões de Achille Mbembe e Gilles Deleuze será demonstrado com alguns trechos de uma das peças da escritora: *Mutabilidades Imperceptíveis no Terceiro Reino.*

Escrita entre 1986 e 1989 a peça divide-se m cinco partes, sendo uma delas uma espécie de *reprise* que se interpõe entre a terceira e a quarta. São elas: *Snails* (Caramujos), *Third Kingdom* (Terceiro Reino), *Open House*, *Third Kingdom* (reprise), *Greeks or Slugs* (Gregos ou Lesmas). O enredo basicamente trata das implicações do tráfico escravo de africanos pelo Atlântico na vida de afro-americanos que vivem nos Estados Unidos. O número de personagens em cada parte é sempre o mesmo: cinco.

Em vez de construir uma narrativa que gira em torno de um conflito maior e/ou das reviravoltas na vida de um herói, a autora prefere explorar as diversas relações dos seres pertencentes ao terceiro reino (o Reino Animal na classificação das Ciências Biológicas) e contraria o drama no qual "a fábula não deve encobrir mais do que um episódio limitado da vida de um herói, quer dizer, o tempo de uma inversão da sorte" (SARRAZAC, 2017, p.42).

A preferência de Parks acaba cedendo espaço aos microconflitos provocados pelo enredo de base (o tráfico escravo) e utiliza este enredo apenas como uma referência para a qual o leitor/espectador é convidado à retornar sempre que percebe a repetição de falas e gestos dos personagens. Como o que acontece nos excertos a seguir, facilmente notados no avanço de leitura ou na passagem entre duas cenas: "Caramujos" e "Terceiro Reino":

A primeira fala é enunciada por uma personagem afro-americana que reside nos Estados Unidos aprecia um programa de TV bastante famoso no país na década de 1980 – Vida Selvagem. Ela fala de sua admiração pelo programa e por seu apresentador Marlin

Perkins sem reconhecer sua ligação ancestral com aqueles que na TV aparecem como selvagens sem roupas.

> *VERONA: I had to have Marlin by my bed at night. Together we learned to differentiate African from Indian elephants the importance of hyenas in the wild funny looking trees on the slant – how do they stand up? Black folks with no clothes. Marlin loved and respected all the wild things*(PARKS, 1995, p. 36)
>
> VERONA: Eu tinha que ter Marlin perto de minha cama à noite. Juntos aprendemos a diferenciar elefantes africanos de elefantes indianos a importância das hienas nas árvores engraçadas inclinadas na ribanceira– como elas ficam de pé? Caras negros sem roupas. Marlin amava e respeitava todas as coisas selvagens.

Essa perda de vínculo com seus antepassados e sua história, notada na fala de Verona, será descrita mais adiante quando na parte "Terceiro Reino", dois personagens africanos - o despido da África e o que se veste de sorriso no Novo Mundo - são separados um do outro:

> *OVER-SEER: Half the world had fallen away making 2 worlds and a sea between. Those 2 worlds inscribe the Third Kingdom.*
> *KIN-SEER: Me hollering uhcross thuh cliffs at my Self.*
> *US-SEER: Come home come home dont stay out too late.*
> *SHARK-SEER: Black folks with no clothes. Then all thuh black folks clothed in smiling. In between thuh folks is uh distance that's uh wet space. 2 worlds: Third Kingdom*(PARKS, 1995, p. 39).
>
> OVER-SEER: Metade do mundo separou-se por dividir-se em dois mundos e por pôr um mar entre eles. Aqueles dois mundos inscrevem o Terceiro Reino.
> KIN-SEER: Mim gritando entre aquelas falésias e o meu Alter:
> US-SEER: Venha para casa venha para casa não fique fora até tarde.
> SHARK-SEER: Gente negra sem roupas. Depois toda a gente negra vestida em sorriso. Entre dois deles está a distância que é um espaço molhado. 2 mundos: Terceiro Reino.

Mas o paradoxo da situação não é apenas o fato de Verona não se reconhecer no personagem descrito como selvagem despido da África e sim o fato de, junto com Charlene e Molly, ela mesma ser tratada como um. Pois é observada por um cientista chamado de Lutzky através de câmeras escondidas como parte de um experimento. Sobre o tal experimento, o cientista batizado pela autora de "Naturalista", faz as seguintes considerações:

> *THE NATURALIST: Having accumulated a wealthy of naturally occurring observations knowing now how our subjects occur in their own world (mundus primitivus), the question now arises as to how we of our world (mundus modernus) best accomodate them. I ask us to remember that it was almost twenty-five whole score ago that our founding father went forth tirelessly crossing a vast expanse ocean in which there lived dangerous creatures of the*

> *most horrible sort tirelessly crossing that sea jungle to find this country and name it* (PARKS, 1995,p. 29).
>
> O NATURALISTA: Tendo acumulado uma fortuna de observações de ocorrências naturalmente dadas sabendo agora como nossos sujeitos se dão em seu próprio mundo (*mundus primitivus*), a questão agora que se levanta é para como nós em nosso mundo (*mundus modernus*) melhor os acomodamos. Eu peço que se lembrem que foi há quase 500 anos atrás que nosso pai fundador seguiu incansavelmente atravessando uma expansão vasta de oceano no qual viviam criaturas perigosas de todo tipo terrível incansavelmente atravessando a selva até encontrar este país e dar nome à ele.

A fala do Naturalista não só dá sentido ao que virá em seguida - a parte da peça que trata da travessia - como estabelece vínculo entre as partes que se unem também pelas falas repetidas que demonstramos. O fato de Verona se ver livre da condição de selvagem com a qual é tratada o despido da África, expõe as contradições que existem na determinação de quem ela é enquanto pessoa, negra, e de origem africana. Contradições essas que nem ela nem o Naturalista conseguem perceber.

Além da interpretação possibilitada pelo título - de que alguns aspectos das relações entre seres no Terceiro Reino passam desapercebidas – um outro recurso que cede espaço para esse entendimento é o modo como as partes da peça foram divididas e diferenciadas entre si: A parte 01 (Caramujos), como já dito, apresenta a exclusão vivida por três mulheres negras observadas por um cientista que faz uso de câmeras escondidas instaladas em baratas e moscas que infestam seu apartamento; A parte 02 (O Terceiro Reino) fala da segmentação e perda de si sofrida pelo africano durante a travessia do Atlântico; A parte 03 (*Open House*) expõe o drama de uma escrava que atingiu a terceira idade e que com a Abolição será dispensada pela família que serviu por toda a vida; Interpondo-se entre as partes 03 e 05 tem-se a reprise da segmentação do africano durante o tráfico negreiro; Na parte 05 (Gregos ou Lesmas) o leitor/espectador conhecerá a realidade de um casal de afro-americanos cujos filhos são concebidos durante as visitas da esposa ao marido, que presta serviço obrigatório militar por um longo período de sua vida.

A divisão exposta acima incentiva um gesto de revisão quando observamos que, mesmo que cada parte da peça exponha situações distintas entre si, o leitor/espectador é conduzido - em razão da constante repetição utilizada pela autora - à uma revisita ao que já foi dito e vivido pelas personagens, conduzindo-o a dois efeitos mínimos: ou ele poderá refletir sobre o silenciamento sofrido pelos aspectos variantes quando o foco se volta

somente ao que se repete ou, cogitará que, por ligarem-se pelas mesmas falas e gestos, cinco personagens (uma pertencente a cada parte) sejam, caso observada a peça como totalidade, uma única pessoa. Essa suspeita pode servir como um exemplo de como o repetível se torna um critério para a generalização e essa acaba priorizando as semelhanças como único meio de se construir conhecimento acerca dos sujeitos que as enunciam:

> *MISS FAITH: You expire. Along with your lease. Expiration 19-6-65 with no option to renew.*
> *ARETHA: Thuuuup?*
> *MISS FAITH: You expire.Yes, Maam!*
> *ARETHA: Yahs Maam* (PARKS, 1995,p.47).
>
> SENHORITA FAITH: Você expira. Junto com seu arrendamento. Expiração 19 de junho de 65 sem opção de renovar.
> ARETHA: Thuuuup?
> MISS FAITH: Você expira. Sim, senhora!
> ARETHA: Siim Senhora.
>
> *KIN-SEER: Baby, what will I do for love?*
> *OVER-SEER: Around your head and over your eyes. This piece of cloth will help you see.*
> *SHARK-SEER: BLACK FOLKS WITH NO CLOTHES...*
> *US-SEER: This boat tooked us to the coast.*
> *SOUL SEER: THUH SKY WAS JUST AS BLUE!*
> *KIN-SEER: Thuuuup!* (PARKS, 1995,p.55).
>
> KIN-SEER: Baby, o que eu farei por amor?
> OVER-SEER: Ao redor de sua cabeça e sobre seus olhos. Esse pedaço de pano vai ajudar você a ver.
> SHARK-SEER: PESSOAS NEGRAS SEM ROUPAS
> US-SEER: Este barco nos levou para-o-litoral.
> SOUL-SEER: O CÉU ESTAVA SIMPLESMENTE TÃO AZUL!
> KIN-SEER: Thuuuuup!
>
> *MUFFY: Mm wearing by brown and white. You said he likes his girls in their brown and whites.*
> *MRS SMITH: On thuh horizon any day now soon. Huh. You girls know what he told me last furlough? Last furlough O got off that bus and the sky was just as blue – woo it was a blue sky. I'd taken the bus to thuh coast. Was uh express. Uh express bus*…(PARKS, 1995, p. 63).
>
> MUFFY: Você disse que ele gosta de suas meninas em seus marrons e brancos.
> SENHORA SMITH: No horizonte a qualquer dia em breve. Huh. Vocês sabem o que ele me disse na última licença, meninas? Na última licença eu desembarquei do ônibus e o céu estava muito azul – wooo aquele céu estava realmente azul. Eu tinha pego aquele ônibus até a costa. Era um expresso. Um ônibus expresso...

Além da sugestão de que, por usar a expressão "Thuup" (ruído de alguém tomando caldo), por exemplo, Aretha e Kin-Seer sejam a mesma pessoa, um outro motivo para

generalizar experiências particulares seria a influência de um conhecimento técnico e prévio por parte do leitor. Assim, o fato de ele saber que, embora um texto seja dividido em cinco partes, ele deve possuir uma coerência enquanto totalidade, coerência essa que tem a ver com o seu título ou propósito maior faz com que, no caso do texto dramático analisado, o vínculo imposto pela condição social – repetida e, portanto, comum nas situações vividas por todas as personagens centrais - tornem a imagem/identidade do afro-americano determinada por um único aspecto: o da exploração que ele vem sofrendo desde os tempos da primeira colonização.

Se a exploração sofrida pelos negros fosse o único aspecto considerado na representação que eles recebem pela escrita de Parks, as mutabilidades imperceptíveis mencionadas no título poderiam sugerir apenas que parte do drama se refere às mudanças pouco significativas trazidas pela Décima Terceira Emenda que aboliu a escravatura nos Estados Unidos; ou que dentro do mesmo reino biológico, as diferenças entre homens e bichos nem sempre são perceptíveis, haja vista alguns homens são submetidos à um tratamento desumano.

Se, por outro lado, sua crítica faz refletir que ao mesmo tempo que a discriminação e as condições socioeconômicas se mantém sobre a figura do Negro e faz com que a História e a Literatura passem pelas variações antes ignoradas por elas, sua escrita pode provocar uma mudança de postura no sentido de fazer seu leitor/espectador problematizar se essas pessoas são de fato o que aquelas instituições determinaram que são.

Embora apresentem conflitos distintos entre si, a separação e confusão a respeito de sua identidade e da necessária desalienação de si, é uma constante nas personagens das cinco partes da peça. Isso provoca repetições no que elas dizem e no modo como se sentem mediante a obrigatoriedade em serem o que não são, perderem o direito sobre seus corpos e serem separadas de seu parentesco original.

Uma vez separados em diversos pedaços na ocasião do sequestro negreiro: US-SEER (Vidente Nós), KIN-SEER (Vidente Parente), SHARK-SEER (Vidente Tubarão), SOUL-SEER (Vidente Alma), OVER-SEER (Vidente Província), continuam se sentindo na mesma condição, como podemos ver no trecho a seguir:

> *SHARK-SEER: I dream up uh fish that's swallowin me and I dream up uh me that's then becamin that fish and uh dream of that fish becamin a shark and I dream of that shark becamin uhshore. UUH! And on thuh shore thuh shark is*

> *given shoes. And I whuduhnt me no more and I whuduhnt no fish. My new Self was uh third Self made by the space in between* (PARKS, 1995, p.39)
>
> SHARK-SEER: Eu sonhei com um peixe me engolindo e eu sonhei com um eu que depois disso se tornou aquele peixe e eu sonhei com aquele peixe se transformando em um tubarão e eu sonhei que este tubarão se tornava um litoral. UUH! E naquele litoral o tubarão calça sapatos. E eu não sou mais eu e eu não sou peixe. Meu novo Alter era um terceiro Alter criado pelo espaço de entremeio.
>
> *SHARK-SEER e KIN-SEER: And I dream up uh me that is then be-camin that fish and I dream up that fish be-camin uh shark and I dream up that shark be-camin uhshore* (PARKS, 1995, p.55)
>
> SHARK-SEER AND KIN-SEER: E eu sonho com um eu que de repente se transforma nesse peixe e eu sonho que este peixe se torna um tubarão e esse tubarão se transforma em um litoral.

Além das repetições dentro de uma única parte e de repetições mantidas nas duas partes chamadas "Terceiro Reino", existem também repetições em outros recursos utilizados pela dramaturga. São eles: o *Spell* (recurso em que as ações são suspensas e cada personagem repete seu próprio nome a fim de experimentar sua identidade em estado puro e simples); os refrões de *Rap* e *Jazz* (pelos quais a autora procura resgatar a cultura de tradição oral das comunidades africanas); e a interposição de falas (pelas quais as palavras repetidas são conhecidas em sua ambiguidade e ganham novas significações).

Como suspeitamos no início deste estudo e demonstrado pelos trechos da peça de Parks, sua poética parece responder à proposta de Deleuze em incentivar um devir-minoritário pela diversidade das experiências negras. Ela assume essa postura inclusive quando em ensaio sobre seus elementos de estilo, revela:

> por muito da história afro-americana não ter sido registrada, por ter sido desmembrada e esquecida, uma de minhas tarefas como dramaturga é – por meio da literatura e da estranha relação entre teatro e vida-real – localizar o cemitério, cavar em busca de ossos, encontrar ossos, ouvir os ossos cantarem, registrar o que cantam (PARKS, 1995, p.04)

A afirmação da diferença é feita por Parks através de um movimento de repetição que toma caminhos diferentes daqueles aos quais historicamente foram dados a primazia. Esse tipo de repetição provoca no ato cênico uma sensação de que a história não tem fim e que não existe um *clímax* propriamente dito. É uma repetição que permite ao leitor/espectador conhecer o sentido do que é dito em novos contextos e do duplo poder que ato de repetir possui: o de ignorar singularidades e diferenças e o de inseri-las num contexto universal.

Em uma narrativa que não segue a ordem cronológica da História por ela não ter significado mudanças na forma de enxergar a escravidão e que parece realizar um retorno constante ao que já foi dito dando uma ideia de repetição e revisão do passado, o interessante nessa peça é que ela não propõe uma solução para os microconflitos que apresenta. Não vemos nela um final mas um algo que continua acontecendo e que está em evolução lenta e em devir.

No final de Mutabilidades Imperceptíveis no Terceiro Reino, ao ser questionado pelo filho mais novo, Duffy, se eles são tartarugas, o Senhor Sargento Smith responde da seguinte maneira: "Não, garoto – Duffy – uh – Muffy, Buffy, não, nem tartarugas nós somos. Huh. Nós somos lesmas. Lesmas. Lesmas" (PARKS, 1995, p.71).

Referências

DELEUZE, Gilles**. Sobre o Teatro: um manifesto de menos**; O esgotado/Gilles Deleuze. Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Sahar, 2010.

DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. – 1 ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2018.

GOMES, Anderson Soares. **Literatura Norte-Americana**. Curitiba: IESDE Brasil, 2009.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** Tradução Marta Lança. 1 ed. Lisboa: Antígona, 2014.

PARKS, Suzan-Lori. **The America Play and other works.** New York: Theatre Communication Group, Inc.,1995.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In*:* LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas latino-americanas**. Colección Su Sur, Buenos Aires: CLACSO, 2005.p.227-278.

SARRAZAC, Jean-Pierre Sarrazac. **Poética do Drama Moderno.** Tradução Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. 1 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017.

VANSPANCKEREN, Kathryn. **Outline of American Literature**. United States: US Information Agency, 1994.

VIOLÊNCIA, METATEATRALIDADE E IMPROVISAÇÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE *THE CONNECTION* E *RODA VIVA*

Esther Marinho Santana (UNICAMP)[1]

Resumo: Estreada em 1959, no Living Theatre, em Nova York, *The Connection*, de Jack Gelber, prometia apresentar uma interação autêntica de um grupo de viciados em heroína, embalada por jazz. Encenada pela primeira vez em 1968, no Rio de Janeiro, por José Celso Martinez Correa *Roda viva*, de Chico Buarque de Hollanda, apostava em diversas improvisações adicionadas à comédia musical. O seguinte trabalho propõe uma breve análise de elementos análogos em ambas as peças, similarmente empregados como mecanismos de afronta ao horizonte de expectativas de suas plateias, indagando sobre a potencialidade de suas teatralidades provocativas.

Palavras-chave: Teatro estadunidense; Teatro brasileiro; Jack Gelber; Chico Buarque de Hollanda.

Um voyeurismo potencialmente sórdido

The Connection, de Jack Gelber, estreou em 15 de julho de 1959, dirigida por Judith Malina, no Living Theatre, na Off-Broadway nova-iorquina. Em sua cena inaugural, Jim Dunn e Jaybird, interagindo tanto com a plateia quanto com as personagens, apresentam-se, respectivamente, como o produtor e o escritor da peça que se desenrolará, baseada na exibição autêntica do cotidiano de um grupo de viciados em heroína. Ao longo do primeiro ato, ambos discutem sobre as suas intenções artísticas, enquanto os outros sujeitos andam a esmo, desfalecem, e contam anedotas desconexas, e, não raro, inconclusas. Ansiosos pela vinda de seu fornecedor, Cowboy, perguntam repetidamente sobre a sua chegada, cumprida ao final da porção inicial da ação. No segundo ato, o grupo persiste em suas conversas arrastadas, rareadas conforme o efeito da heroína se manifesta, e Jaybird é convencido a experimentar a substância, caindo no sono e perdendo o controle de sua criação teatral, coincidente com a conclusão do espetáculo. À dinâmica soma-se a participação de quatro músicos profissionais, responsáveis não pelo acompanhamento discreto e incidental das cenas, mas por canções de jazz, apartadas e autônomas, tocadas ao vivo.

[1] Graduada em Letras e Mestre em Teoria e Crítica Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Campinas. Atualmente, curso o doutorado na mesma área, na mesma instituição (bolsa CNPq, processo 140361/2016-2), com período como pesquisadora visitante do Martin E. Segal Theatre Center/ Graduate Center, na City University of New York. Contato: esther.mrst@gmail.com.

De acordo com a sua fortuna crítica imediata, *The Connection* foi amplamente considerada, em sua abordagem desinibida do uso de heroína, uma experiência teatral vulgar e ofensiva, e, em seu enredo despido de reais conflitos e de progressões dramáticas, uma noite entediante. A rotulação de Louis Calta, em sua resenha no *New York Times*, do título como nada além de "a farrago of dirt"[2] (1959, p. 30) exemplificava o escândalo por ele gerado. Outros críticos, no entanto, teceram-lhe elogios, a despeito do reconhecimento de sua morosidade. O costumeiramente implacável Robert Brustein avaliava: "Because the characters refuse to participate in false climaxes for the sake of dramatic excitement, the play goes nowhere"[3] (1967, p. 25). Jerry Tallmer, no *Village Voice*, empregava os exatos mesmos termos: "in the end quite properly [the play] goes nowhere"[4] (1959, p. 09). E Lionel Abel defendia: "If you had come to be relieved of your boredom, then you will not be satisfied. You will not be relieved. You will be even more bored than you were when you first came in"[5], interrogando aqueles que decidiam permanecer até o término das sessões, "Why will you stay?"[6] (1968, p. 122).

Ainda que descolado dos imperativos comerciais do grande circuito representado pela Broadway, realizado em um pequeno espaço recém-inaugurado pelo Living Theatre no Greenwich Village, era necessário que o espetáculo fosse minimamente rentável para cobrir os custos de sua montagem e o pagamento do elenco. Entretanto, mostrou-se não apenas um sucesso de bilheteria em suas sessões iniciais, como seguiu no repertório da companhia pelos próximos dois anos. No decorrer de sua estrondosa temporada, *The Connection* provocou uma comoção sem precedentes junto ao público local, que se alternava entre clamar às autoridades municipais que a peça fosse interditada (SOVA, 2004, p. 53), e se juntar às longas filas dos guichês. Em 1960, venceu o Obie Award de Best New Play e Best All-Around Production. Conforme relembrava Kenneth Tynan, o título se tornou "a cultural must"[7] (GELBER, 1960, p. 07) do descortinar do período sessentista nova-iorquino.

[2] "uma esculhambação cheia de obscenidades", [minha tradução].
[3] "Porque as personagens se recusam a participar de clímaxes falsos em nome da empolgação dramática, a peça não vai a lugar algum.", [minha tradução].
[4] "No fim das contas [a peça] não vai propriamente a lugar algum", [minha tradução].
[5] "Se você tinha vindo para aliviar o seu tédio, você não ficará satisfeito. Você não se sentirá aliviado. Você ficará ainda mais entediado do que quando chegou", [minha tradução].
[6] "Por que você vai ficar?", [minha tradução].
[7] "um fenômeno cultural indispensável", [minha tradução].

De saída, é necessário apontar que *The Connection* deliberadamente se faz, de certo modo, uma não-peça. Segundo pontua Patrice Pavis, a tradição dramática clássica determina o conflito como base essencial das diferentes formas teatrais, que devem expô-lo e encaminhá-lo em direção a algum tipo de resolução. Convencionalmente, a obra deve dar "conta da tensão das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace (catástrofe ou solução cômica)", propiciando que o espectador seja, durante o processo, "cativado pela ação" (2017, p. 110). À plateia de Gelber revela-se o oposto. Não se trata de uma aura análoga à inércia circular beckettiana, de *Esperando Godot*, de 1953, pois a suposta tensão, isto é, o suspense pela chegada de Cowboy, é logo solucionada no final do primeiro ato. Todavia, o espetáculo continua por mais outro ato, carente da instalação de novos conflitos, e, por conseguinte, de qualquer progressão dramática. Em sua segunda metade, a peça não parece querer investir na conquista do interesse do público, contentando-se em mostrar a sedação proporcionada pela heroína, culminada em ensimesmamentos e irrealizações diversas, acompanhada por breves irrupções do jazz.

Ainda, antes mesmo da abertura do espetáculo, em uma quebra da quarta parede, a ilusão cênica é fraturada quando, adentrando a sala, com as luzes acesas, os espectadores vêem a chegada do elenco, que se instala no palco e ali permanece, vagando e conversando entre si. Só então a iluminação é diminuída, e surgem Jim e Jaybird, entrando pela plateia e para ela se dirigindo diretamente no anúncio do que transcorrerá: inspirado pela curiosidade de jornais, filmes, peças e livros do período diante do uso crescente de drogas ilícitas, Jaybird teria estudado e convivido, por meses, com viciados em heroína, e os contratado para atuar em sua peça, no lugar de atores profissionais.

Interessado em compreender a experiência dos narcóticos, o dramaturgo alega prescindir de um texto dramático previamente escrito e fixo, a ser rigorosamente seguido. Aos sujeitos teria fornecido apenas noções básicas para a caracterização de cada um, nas quais o elenco se pautaria livremente, seguindo de forma improvisada, tal como os músicos de jazz que ali se apresentariam, mantidos à parte de sua criação. Na produção original, os diálogos mencionavam os nomes de Judith Malina como a diretora do espetáculo, bem como o espaço físico do Living Theatre e o caráter modesto da companhia, ancorando pontualmente a encenação ao seu contexto factual. "I am

interested in an improvised theatre. It isn't a new idea. It just isn't being done"[8] (GELBER, 1960, p. 18), argumenta Jaybird. Afastando-se dos moldes tão caros à Broadway do período, pautada em produções resultantes de ensaios exaustivos, através dos quais os atores deveriam se identificar afetivamente com os seus papeis para interpretá-los com o efeito de realidade da tradição típica naturalista, assevera que a sua criação "has no basis in naturalism"[9] (*ibid.*, p. 19), e seria realmente autêntica, imprevista e única.

Para a pretensa utilização singular do teatro, o dramaturgo e o produtor se debruçariam sobre um fato – ou, na qualificação de Jim, um tabu (*ibid*., p. 18) - da realidade contemporânea à plateia, o uso quase epidêmico de drogas ilícitas. Para Mike Sell (2011), a "War on Drugs" promovida pelo governo dos Estados Unidos teve início com a aplicação da Décima Oitava Emenda, a partir de 1919, que proibia a venda e o consumo de bebidas alcóolicas. Revogada em 1933, seu intuito de interdição de substâncias que agissem sobre o corpo e a mente migrou, nas décadas subsequentes, para diversos outros alvos. Em 1954, o então presidente Dwight D. Eisenhower criou o "Interdepartamental Commitee on Narcotics", responsável por identificar e mapear a utilização de narcóticos no país, a serem combatidos pelo esforço conjunto de múltiplas frentes estaduais e federais. Dois anos mais tarde, o relatório realizado pelo comitê revelou a heroína como o químico mais comum no mercado ilegal, e, em 1971, ela ganharia destaque na declaração de Richard Nixon de que as drogas tinham se tornado o maior inimigo público nacional. Conforme se alastrava, o uso de substâncias interditas passava a ser identificado com as vanguardas artísticas coetâneas:

> In the 1950s, the intersection of criminal drug use with various kinds of purposefully scandalous cultural expression was becoming an increasingly important presence on the American scene. By the late 1960s, drug use and the refusal of the mainstream would be virtually synonymous."[10] (*ibid*., p. 61)

[8] "Eu estou interessado em um teatro improvisado. Não é uma ideia nova. Só que não está sendo feito.", [minha tradução].
[9] "não tem nenhuma base no naturalismo", [minha tradução].
[10] "Nos anos 1950, a intersecção entre o uso criminoso de drogas com várias expressões culturais propositalmente escandalosas estava se tornando cada vez mais relevante na cena estadunidense. Até o final da década de 1960, o uso de drogas e a recusa do *mainstream* eram praticamente sinônimos", [minha tradução].

Como o rápido acolhimento de *The Doors of Perception*, o ensaio de 1954 de Aldous Huxley sobre a mescalina, e as atividades de Timothy Leary com o LSD ao longo dos anos 1960 revelam, a experimentação de substâncias alteradoras da consciência não apenas despertava a curiosidade, como era, a bem dizer, estimulada pela contracultura estadunidense, de maneira geral. Tais substâncias eram entendidas como uma fuga do *status quo* comportamental burguês, um meio de expandir os mecanismos biológicos de percepção sensorial, uma contribuição para o autoconhecimento subjetivo, um veículo místico, e um auxílio ao processo criativo. Ainda, o seu consumo seria um ato de resistência contra o controle opressor do Estado sobre o indivíduo, exercido desde o início do século. Nesse sentido, mais do que abordar um fenômeno social de sua época, Jaybird remetia à comunidade da contracultura e ao *avant-garde* artístico em franco desenvolvimento em Nova York naquele instante, especialmente presente e atuante no Greenwich Village.

Contudo, o dramaturgo não trata do enaltecimento das potencialidades da heroína, e nem tampouco do seu consumo como uma ferramenta de insurreição política ou cultural. Ela figura, aqui, limitada ao vício - que, urge frisar, não é retratado sob um viés alarmista, denunciatório ou moralizante, tal qual a perspectiva adotada por outras peças contemporâneas, como o sucesso da Broadway *A Hatful of Rain*, de Michael Gazzo, de 1955. A ótica revela-se inteiramente outra: ao dizer à plateia que o conteúdo apresentado não é uma encenação - inofensiva, pois fictícia - Jaybird a coloca em uma situação delicada. De meros espectadores teatrais, passariam a observadores passivos e um tanto torpes de um ciclo possivelmente antiético, pois não haveria garantia de que alguém concordara em ser visto enquanto sedado ou privado do pleno controle sobre o seu corpo e a sua mente. Se ali estariam não atores representando um texto dramático previamente concebido, mas uma interação autêntica de reais viciados em um narcótico, não raro nocivo, o que se poderia pensar de espectadores que compravam ingressos para assistir à situação, e ali permaneciam, acompanhados de um teor notadamente enfadonho?

Todas as falas e ações de Jaybird, Jim e do grupo de viciados eram, porém, um material rigidamente planejado pelas linhas de Gelber, escritas em 1957. Assim, a prometida autenticidade nada mais é do que a técnica metateatral da peça-dentro-da-peça. Ou seja, em um nível diegético se encontram Jim e Jaybird, arquitetando uma experiência teatral, vista em outro nível, na interação dos usuários de heroína. Gradativamente, a

metateatralidade torna-se mais complexa à medida que as duas camadas da diegese se imbricam e se mostram menos distinguíveis. De acordo com Richard Hornby, a peça-dentro-da-peça é quase um lugar-comum do teatro renascentista, seguindo frequente até o século XVII, quando rareia, para então retornar no século XX. Inicialmente, baseava-se em duas formas gerais: a ação principal era representada pela peça externa, que mantinha a peça interna destacada de si, com importância secundária; ou, a ação principal se desenvolvia na peça interna, emoldurada pela peça externa. Até a modernidade, fazia-se perceptível qual das peças, interna ou externa, era mais relevante para a fabulação dramática, assim como eram nítidos os contornos de cada uma, que deveriam produzir para as plateias a sensação de se enxergar em dobro (1986, p. 33-35). Já nos palcos modernos, as fronteiras entre a peça interna e a externa se tornariam mais obscuras, sendo, por vezes, dissolvidas de todo.

The Connection é principiada com a distinção entre a peça interna, a ser conduzida pelos viciados, e a externa, aquela na qual Jaybird e Jim estão trabalhando em uma audaciosa experimentação sobre o vício de heroína. Se de saída o grupo é idealizado pelo escritor como sua criação, regulado por seus termos - e cada um dos sujeitos assim se identifica -, logo passa a se rebelar e a adquirir autonomia, não mais representando o conteúdo por ele ditado, e confundindo os contornos entre os dois níveis teatrais. Ao longo do primeiro ato, Jaybird se mantém à parte dos viciados, surgindo para os instruir, mas passando a maior parte do tempo sentado ou andando pelo espaço dos espectadores. A plateia, portanto, alterna o seu olhar entre a peça concentrada no palco, à distância, e a peça desenrolada para além dele, próxima de si, reconhecendo dois âmbitos distintos.

Já no segundo ato, quando enfim experimenta a droga que queria estudar sem qualquer envolvimento pessoal, na mera investigação dos usuários, Jaybird tem seu papel de personagem/criador-observador deslocado para personagem-observado, sendo visto não apenas pelas plateias - tais quais, desde o início do espetáculo, são os indivíduos do grupo -, como também visto pelos viciados, que se divertem contemplando as suas inexperientes reações. Quando o escritor, sedado, deixa de transitar por entre os espectadores e de se dirigir diretamente a eles, abandonando o seu exercício de criação e sendo tomado pelo narcótico, o olhar do público passa a se focar somente no palco, onde se encontram e se mesclam as duas peças, outrora apartadas.

Segundo Brustein, para o espectador mais experiente, a metateatralidade planejada como substituta da improvisação real não tardava a ser compreendida: "It takes about ten minutes to realize that you are witnessing an extraordinary performance, in which everything, including your initial response, has been planned with absolute precision"[11] (1967, p. 24). Logo, *The Connection* permitiria à plateia se saber diante de um espetáculo plenamente teatral. Todavia, Marvin Carlson argumenta em via oposta, relembrando que, no intervalo entre os atos, os atores circulavam pelos corredores e pelo saguão do teatro, acostando os presentes para pedir dinheiro para a compra de mais heroína. Conforme relata, ele próprio fora abordado e, quiçá como tantos outros ali, sentira-se desnorteado: "[...] I never in such circumstances felt so unpleasantly destabilized in the theatre […] I had accepted the possibility that this figure might in fact be a real vagrant, perhaps even a real addict put on display…"[12] (2017, n.p.). A interação, não contida no texto de Gelber, fora acordada entre o dramaturgo e o Living Theatre na fase de ensaios, e inquietava justamente por reafirmar a confrontação dirigida ao público sobre a possibilidade de estarem financiando a espetacularização de viciados desvalidos.

A frontalidade na abordagem do uso da heroína, a metateatralidade de contornos borrados e as promessas artificiais de autenticidade de *The Connection* nutriam-se das especificidades socioculturais da Nova York do final do período cinquentista e início do sessentista não exatamente para debater sobre as causas e consequências do controle e do consumo de substâncias interditas. Tampouco instigavam de fato insurgências comportamentais. Essencialmente, ao colocar as plateias diante de sujeitos que poderiam ser viciados em um narcótico mortal, embalados por jazz, indagava-se e se provocava o público acerca de seu horizonte de expectativas.

O que se pagava na compra de um ingresso para uma peça anunciada como improvisada, com tal temática? Conforme é ali retratada, a heroína somente induz um sujeito a implorar pela próxima dose e a culminar na paralisia, logo, o que se poderia compreender do espectador que decidia acompanhar todo aquele moroso espetáculo, porventura até mesmo o apreciando? O jazz, longe de amenizar, complicava as questões,

[11] "Leva cerca de dez minutos para que você perceba que está vendo uma *performance* extraordinária, na qual tudo, incluindo a sua resposta inicial, foi planejado com absoluta precisão.", [minha tradução].
[12] "[...] Nunca, em tais circunstâncias, senti-me tão desagradavelmente desestabilizado no teatro. [...] Eu tinha aceitado a possibilidade de que aquela figura poderia de fato ser um vadio, talvez até mesmo um viciado de verdade, colocado para ser exibido ali...", [minha tradução].

visto que, embora as faixas de Bebop fossem tocadas por profissionais[13], não se tratava de um show musical, e abundavam, a poucos quarteirões do Living Theatre, diversos bares dedicados ao jazz.

Uma participação potencialmente sórdida

Roda viva, escrita por Francisco Buarque de Hollanda, com canções de sua autoria e arranjos de Carlos Castilho, estreou em 17 de janeiro de 1968, dirigida por José Celso Martinez Correa, no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro. Em 22 de maio do mesmo ano, foi levada para o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. No transcorrer de dois atos, a comédia musical dramatiza a tessitura do estrelado de Benedito Silva, elaborada pelo Anjo da Guarda a partir das preferências fugazes da indústria cultural. De início promovido como um astro do iê-iê-iê internacional, apresenta-se como Ben Silver. Sua reputação é, porém, minada pelo Capeta, que a mergulha em boatos sobre um casamento desconhecido e sobre o alcoolismo, levando o artista a se reconstruir como Benedito Lampião, um astro da música brasileira, com certa tonalidade folclórica, dos festivais televisivos dos anos 1960. Não tarda para que o Capeta torne a lhe desafiar com outros rumores, desta vez sobre ser homossexual ou um entreguista da cultura nacional ao capitalismo dos Estados Unidos. O Anjo decide, então, que Benedito deve ser sacrificado para que, graças à sua morte, Juju, sua esposa, emerja como a nova estrela local.

Diferentemente de *The Connection*, as apresentações de *Roda viva,* cujo texto dramático é bastante sucinto e não rende mais do que uma hora de apresentação, eram repletas de inserções de elementos alheios às linhas de Buarque de Hollanda, surgidos no presente da encenação, resultando em sessões de quase três horas de duração. As adições seguiam a concepção cênica de Martinez Correa já delineada no ano anterior, com a montagem do Teatro Oficina de *O rei da vela*, título de 1933, de Oswald de Andrade. Segundo tal noção, o teatro surgiria como uma ferramenta anárquica, debochada e cruel, de confrontamento visceral e violento das plateias pela via de uma "deseducação" orientada a "provocar o espectador, provocar sua inteligência recalcada, seu sentido de

[13] Na esteira do êxito da peça, as faixas tocadas no espetáculo, compostas por Freddie Redd, foram lançadas em dois álbuns: um pela icônica gravadora Blue Record, e outro pela Felsted. Como é basilar no estilo do jazz, havia, naturalmente, diversas improvisações no transcorrer das apresentações, contudo, o teor musical geral era o mesmo.

beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos". Por tal via, o público seria agredido "intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente" (CORREA *apud* MOSTAÇO, 2016, p. 125-126).

Assim, no título de 1968, "tudo aquilo que poderia chocar a plateia foi buscado como recurso expressivo: palavrões, gestos obscenos, nus, um fígado cru devorado em cena a respingar sangue nas primeiras filas" (MOSTAÇO, 2016, p. 141). Havia, ainda, interações diretas do elenco com os espectadores, tais como "uma cena de longo silêncio em que os atores fixavam um espectador olhando-o insistentemente, uma passeata estudantil onde os atores jogavam-se literalmente sobre o público" (*ibid*. p. 141). Conforme o espetáculo gozava de um razoável êxito de bilheteria, também repelia círculos conservadores, a ponto de mobilizar uma horrorizada Assembleia Legislativa de São Paulo a clamar por maior rigor proibitivo aos censores de diversões públicas. Como alegava Aurélio Campos, ex-ator e, à época, o primeiro vice-presidente da casa: "Aquilo é ofensa, aquilo é despudor, aquilo é destruir uma família na sua moral, amolecer uma nação. [...] Aquilo que lá está é um bordel, não um palco." (FERNANDES, 1985, p. 65). Se a intenção dos encenadores era a afronta, nitidamente se obtivera sucesso.

O impacto do espetáculo, aliado ao de outras peças provocativas daquele período, pavimentou o ensaio "O teatro agressivo", de Anatol Rosenfeld, principiado pelo diagnóstico de que "Um dos traços mais característicos do teatro atual é a sua crescente violência e agressividade" (2009, p. 45), flagrante não apenas na cena teatral brasileira, como na internacional. Ao fazer uso do violento, do incômodo, do obsceno, da blasfêmia e do repugnante, diversos títulos tencionariam chacoalhar o *status quo* cultural de seus contextos, e se aproximar da realidade que as convenções de determinadas tradições artísticas, como o teatro tipicamente burguês, registrariam de forma conciliatória, deformando-a. Seu objetivo seria, pois, "[...] romper a moldura daquele agrado desinteressado, isto é, de um prazer que não atira os nossos impulsos em direção ao real" (*ibid*., p. 53).

O "agrado desinteressado" do espectador, possível na segurança de sua posição passiva, exposta a uma tradição já consolidada e conhecida, era violentado pelas várias adições e improvisações feitas pelos encenadores no decorrer das sessões de *Roda viva*, e, ainda, pelo recurso metateatral da cerimônia-dentro-da-peça, conforme a classificação de Hornby (1986). Tanto no texto original, quanto nas encenações, Benedito é, no

desfecho da ação, sacrificado em um ritual. Nas linhas de Buarque de Hollanda, uma "música religiosa" (1968, p. 72), a canção de ópera bufa "Que morra", e os gritos do coro representante do povo de "Aleluia/ Foi-se o feijão da nossa cuia/ Foi por nós um sacrifício/ Ossos do ofício/ Aleluuuuuia." (*ibid.*, p. 73) embalam a morte da personagem, repleta de tonalidade cristã. No espetáculo, tais elementos eram acrescidos de referências ao ideário de religiões de matriz africana, e o corpo do artista era representado por um fígado, destroçado e comido cru, a espalhar sangue ao redor. Para Hornby, quaisquer cerimônias, em sua qualidade intrínseca de performances formais apartadas da normalidade cotidiana, seguem em uma esteira análoga ao teatro, evocando-o. Quando colocadas em uma peça, relembrariam ao público o caráter encenado do que se assiste, desnudando a ilusão cênica como tal, e a trincando.

"Ceremonies themselves always signify stability. They not only promote group unity among observers but also imply an order and permanence in the surrounding world"[14] (1986, p. 64), sustenta o teórico. Nessa ótica, a cerimônia na qual Benedito Silva é devorado por seus fãs de outrora afirma, simultânea e paradoxalmente, a volubilidade do público, e a aparente constância da indústria cultural, fadada a repetir tantas ondas passageiras de consumo. Aqui, o espetáculo revelava-se ainda mais agressivo, uma vez que não apenas as inserções improvisadas anteriormente já eram de uma ordem chocante às mentalidades mais ingênuas e conservadoras – visando agredi-las em diversos sentidos, conforme insuflava José Celso -, mas sobretudo pela configuração da cerimônia final. O sacrifício espelha e atinge os espectadores, ou seja, reflete a sua futilidade potencialmente destrutiva, e derrama sobre eles o sangue do artista consumido, colocando todos, ao final, em uma comunhão questionável.

Nas perpétuas necessidades de feituras e refeituras de um astro tais como dramatizadas em *Roda viva*, ergue-se a provocação: o que se deseja de um criador artístico? Como pode o produto criativo resistir às tantas preferências, fatalmente substituídas, uma após a outra, do s*how business*? Qual é a responsabilidade do público no(s) sacrifício(s) de Benedito Silva? E, mais, qual é o papel de Beneditos Silvas em seus próprios sacrifícios?

[14] "Cerimônias, por si próprias, sempre significam estabilidade. Elas não apenas promovem a unidade grupal entre os observadores, como também sugerem ordem e permanência no mundo ao redor.", [minha tradução].

"O teatro agressivo"

The Connection, em sua metateatralidade inteiramente prescrita, principia-se com Jim e Jaybird em meio aos espectadores, mas termina por se concentrar nos limites do palco, escancarando, pois, a posição apartada da plateia, confinada na passividade de quem meramente observa, como Jaybird tencionara fazer, um grupo de sujeitos sedados pela heroína. Para além do choque de cunho imediato e mais superficial diante da exibição do consumo de uma substância ilegal, surge um incômodo outro: o do público, capturado e exposto em um voyeurismo de ares vampíricos. O espetáculo *Roda viva*, por sua vez, em sua metateatralidade nutrida de diversos improvisos, tinha como espaço "privilegiado de ação [...] aquele destinado ao público, restando ao palco o início e o desfecho das cenas" (MOSTAÇO, 2016, p. 141). Em via aparentada ao título nova-iorquino, mais do que uma ofensa por meio da nudez, de palavrões ou do contato com os atores, importava outra provocação: voltada para as plateias, imersas na ação dramática pela sugestão de que seriam participantes dela, tal como seriam as principais articuladoras dos nascimentos e destruições do produto artístico reduzido à lógica de consumo.

O ensaio de Rosenfeld é concluído pela indagação se haveria, no dito "teatro agressivo", uma justificativa verdadeira. "[...] O público burguês, de antemão informado pela crítica e pelos conhecidos, paga dinheiro para ser agredido e insultado" por companhias teatrais aliadas à tendência, que, em troca, forneceriam "docilmente os insultos e sapos encomendados" (2009, p. 56). Precavido sobre o conteúdo afrontoso de tais peças, por que o espectador buscaria, ainda assim, assisti-las? Não haveria, para Rosenfeld, muito mais na experiência além de uma espécie de "conluio sadomasoquista" (*ibid*., p. 57) entre as plateias de classe média – as frequentadoras teatrais características, tanto no contexto estadunidense quanto no brasileiro – e os realizadores.

Restrito ao contentamento mútuo da pequena-burguesia supostamente disposta a ser confrontada por duas ou três horas, e das companhias, ávidas por bilheteria, o acordo se revela certamente de valores estético e sociocultural ordinários. Para que tais teatralidades fraturem a mera venalidade, é necessário que a plateia carregue os seus efeitos para além das sessões, quiçá impactada e reeducada o suficiente para não mais viver uma passividade vampiresca ou uma atuação canibal, despertando como um novo tipo de espectador. O funcionamento espelhado dos palcos de Gelber e Buarque de

Hollanda, que refletem o público no que teria de mais problemático, deve(ria) poder violentar para formar.

Referências bibliográficas:

ABEL, Lionel. Not Everyone is in the Fix. In: ABEL, Lionel. *Metatheatre: A New View of the Dramatic Form.* New York: Hill & Wang, 1968.

BRUSTEIN, Robert. *Seasons of Discontent: Dramatic Opinions – 1959 – 1965*. New York: Simon and Schuster, 1967.

CALTA, Louis. The Connection: A Play About Junkies**.** *New York Times*, New York, July 16, 1959, p. 30.

CARLSON, Marvin. *Ten Thousand Nights: Highlights from 50 Years of Theatre-Going.* University of Michigan Press, 2017 (Kindle Edition).

GELBER, Jack. *The Connection.* New York: Grove Press, 1960.

FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência.* São Paulo: Global Editora, 1985.

HORNBY, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception.* Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Roda viva*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Annablume Editora, 2016 (2ª Edição).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro.* Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/ contexto I.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

SELL, Mike. *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011.

SOVA, David B. *Banned Plays: Censorship History of 125 Stage Dramas.* New York: Facts on File, Inc., 2004.

TALLMER, Jerry. Theatre: The Connection. *The Village Voice*, New York, July 22, 1959, p. 09.

TYNAN, Kenneth. Preface. In: GELBER, Jack. *The Connection.* New York: Grove Press, 1960.

UM HOMEM-BANDA NA ESCOLA PÚBLICA.

UMA PERFORMANCE MÚSICO-TEATRAL CONSTRUINDO INTERVALOS ESTÉTICOS NA SALA DE AULA

Fabiano Assis da Silva (UMINHO)[1]

Resumo: Minha pesquisa de Mestrado centra-se e acontece no encontro da performance músico-teatral de um homem-banda com os educandos do 6º. ano do ensino fundamental, na sala de aula de duas escolas, uma de Portugal e outra do Brasil. Esse estudo valoriza a comunicação e as sensações que acontecem exatamente no instante da troca. São acontecimentos poéticos que o homem-banda, no ambiente escolar, procura estimular. Abre-se um diálogo, nessa passagem artística, em busca da liberdade e do prazer. É nesse intervalo estético que acontece algo que não se consegue pegar. É esse algo absorvido, entre o passado e o futuro, que dá uma relevância para o encontro e possibilita a eternidade da transformação acontecida.

Palavras-chave: intervalo estético; homem-banda; entretempo; transformação e teatro-educação

Educação e Teatro para a transformação

Ensinar não é transferir conhecimento,

mas criar as possibilidades para a sua

produção ou a sua construção.

Paulo Freire

Levar as apresentações músico-teatrais para o ambiente da escola e colocá-la como mediadora e provocadora no sistema de ensino foi o núcleo dessa empreitada artístico-pedagógica.

Inspirado no conceito de imagens poéticas como o filósofo francês Gaston Bachelard define: ”A imagem poética nos coloca diante da origem do ser falante. Por essa repercussão, indo de imediato além de toda psicologia ou psicanálise, sentimos um poder poético erguer-se ingenuamente em nós”. (Bachelard, 1988, p. 187). Através das artes e das ciências sociais esta investigação foi realizada também para construir argumentos e defender que o teatro é fundamental na formação dos indivíduos e precisa assumir papel

[1] Mestrando em Comunicação, Arte e Cultura, Instituto de Ciências Sociais (ICS), Universidade do Minho. Contato: ciarodamoinho@gmail.com www.ciarodamoinho.com

de destaque na educação. O teatro não é um anexo da educação para ser utilizado a serviço das outras disciplinas ou só para dias de comemoração.

O diretor, dramaturgo e encenador brasileiro, Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido, aborda ideias que se articulam com os pressupostos desta pesquisa. Hoje, a união de minhas atuações artísticas estão à serviço da pesquisa, que se fortalece a cada momento, com foco na função que a arte tem na vida das pessoas. Augusto Boal diz: "o mundo e todas as coisas do mundo estão em permanente transformação. E essa transformação permanente é a única coisa imutável" (Boal, 1980, p. 9).

Bachelard defende que a "[…] expressão poética, embora não seja uma necessidade vital, é mesmo assim uma tonificação da vida. O bem dizer é um elemento do bem viver**.** A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante." (Bachelard, 1988, p.190).

Paulo Freire, com sua ideia de uma educação com significado em que o diálogo entre educando e educador é um dos alicerces, assume papel fundamental nessa pesquisa, pois se comunica com Augusto Boal e traz coerência para o estudo.

Em seus livros contemporâneos, nos anos de 1960, enquanto Freire idealiza a *Pedagogia do Oprimido*, Boal cria o *Teatro do Oprimido*. Freire critica a educação: "o educador é o que diz a palavra, os educandos, os que escutam docilmente" (Freire, 1996, p. 57). Esse pensamento expressa sua visão sobre uma educação bancária, burocrática e cheia de hierarquia, um modelo de ensino que estimula a passividade do aluno, frente à autoridade do professor. E essa ideia foi compartilhada por Boal, quando esse autor e dramaturgo brasileiro, refere-se a relação do opressor e do oprimido em seu livro *Teatro do Oprimido*.

Esta pesquisa está completamente relacionada a minha trajetória de vida. Fui professor de artes em escola pública nos anos noventa, ator, desde 1991, em centenas de apresentações teatrais, em vários projetos sociais em escolas públicas e particulares, em teatros, ruas e clubes.

Essa trajetória construída no Brasil, com apresentações diversas, sempre aliando música, teatro e poesia, e que há dois anos se desenvolve em Portugal, também aconteceu, através de turnês artísticas, por outros países.

Na cidade asiática de Hong Kong, entre 1999 e 2000, fizemos setenta apresentações com o grupo Bambu de Vez de teatro e música sobre perna de pau. Em 2001 fundei, juntamente com Renata Flaiban, a Cia. Rodamoinho. Em 2010, durante uma viagem para algumas cidades europeias como Roma, Florença e Paris, realizei, nos espaços públicos, vinte apresentações com o personagem do homem-banda.

Foram diferentes formações artísticas e os contextos variados, mas em todas as sessões o motivo principal era o diálogo com o público e a valorização do encontro.

A potência dos momentos vividos sempre foi, e será, o alimento da minha prática-teórica e das minhas reflexões acadêmicas no momento do meu fazer artístico, que sempre estará vinculado à educação, mesmo quando acontece em espaços longe do ambiente escolar.

Ser ator, produtor e professor tem sido meu ofício há mais de 25 anos, e também é alimento de minhas reflexões no próprio fazer artístico e em minhas pesquisas acadêmicas.

> Para além de todas estas manobras enganosas, o ator é um portador de signos, um cruzamento de informações sobre a história contada (seu lugar no universo da ficção), sobre a caracterização psicológica e gestual dos personagens, sobre a relação com o espaço cênico ou o desenrolar da apresentação. (Pavis, 1999, p.31).

Essa pesquisa pontua os benefícios de uma performance músico-teatral, dentro da sala de aula de duas escolas públicas. “Cada linguagem é absolutamente insubstituível. Todas as linguagens se complementam no mais perfeito e amplo conhecimento do real” (Boal, 1980, p. 125).

Conhecer e experienciar - Primeiro flerte com a estratégia

A estratégia é, segundo Pavis, “Atitude e modo de proceder de autor, do encenador ante o assunto a ser tratado ou da encenação a ser efetuada e, em última instância, da ação simbólica a ser exercida sobre o espectador.” (1999, p. 148).

A intervenção que originou a possibilidade dessa pesquisa, diante do seu resultado com os alunos, professores e o diretor da escola, aconteceu na manhã do dia onze de dezembro de 2017, quando visitei 42 salas de aula, gabinetes dos professores e dos

funcionários da escola Francisco Sanches, sediada na cidade de Braga, Portugal. Em cada lugar fiz a apresentação de um número teatral com duração de aproximadamente um minuto, procurando construir com os espectadores, nesse pequeno espaço de tempo, uma intervenção com início, meio e fim.

Sempre começava a ação com iniciativa determinada, mas esperava o retorno dos participantes e, quando vinha, moldava o encontro valorizando a ação para juntos construirmos o improviso teatral.

O retorno dos alunos, dos professores e dos funcionários foi muito caloroso e modificador na sua maioria, mas em alguns casos senti que a comunicação entre artista e público não foi tão significativa. Repetiu-se muitas vezes uma sequência de emoção por parte dos alunos, professores e funcionários que descrevo aqui.

Num primeiro momento, olhavam desconfiados e, com cordialidade, evitavam o contato, quase não querendo ver. Depois surgia um interesse tímido e o início de uma conversa sem fala, baseado apenas em sons e pausas, propostos por mim. Com o passar do tempo e o desenrolar da intervenção, os participantes iam ficando mais à vontade e passavam a interagir dentro da regra do jogo teatral estabelecido, quase intuitivamente, naquele breve um minuto de performance músico-teatral.

Ora eu, ora eles. Assim caminhava a relação entre nós, com muito improviso. Eu provocava com um som, uma pausa e um gesto e os participantes respondiam coletivamente, ou cada um assumia o protagonismo momentaneamente, e alimentava a performance naquele ambiente escolar. De maneira geral, salvo algumas ilhas de exceções, as escolas não estão acostumadas a abrigar atuações artísticas, nas quais os alunos, professores e funcionários tenham papel ativo e definidor de rumo no desenrolar dos acontecimentos.

Partindo desse diálogo artístico no contexto escolar, todos nós, juntos, criávamos e vivíamos os momentos com intensidade. Entre um improviso músico-teatral de um, do outro e depois do coletivo, a relação se fortalecia e os tempos, entre passado e futuro, tornavam-se acontecimentos marcantes naquela vivência. No final da intervenção, sentíamos uma alegria por ter participado, um olhar generoso de gratidão e um até logo sugerindo novo encontro, por ambas as partes.

Esses encontros, muitas vezes, finalizavam com uma palavra muito utilizada na cultura portuguesa, quando as pessoas se despedem umas das outras no dia a dia. Essa expressão que sintetizou o sentimento dos alunos, professores e o meu desejo de artista e pesquisador é a palavra: Continuação.

Foi com desejo de continuidade que esse primeiro encontro com os alunos, professores e funcionários terminou. E foi com mesmo desejo de quero mais, que esse dia marcou o motivo para o início dessa pesquisa e das reflexões prático-teóricas que alimentam as atuações da performance músico-teatral do homem-banda na escola, dentro da sala de aula.

Diminuir o número de alunos e aumentar a recolha de dados

No dia dezesseis de janeiro de 2018 realizei, juntamenete com Marcelo Balbino e Liana Wagner, também alunos do mestrado em Comunicação Arte e Cultura no Instituto de Ciências Sociais, na Universidade do Minho, Portugal, dentro da unidade curricular de Sociologia da Cultura, uma intervenção teatral, com o homem-banda, na mesma escola de Portugal.

Diferente da primeira intervenção, onde passei por todas as salas da escola e interagi com mil e cem alunos, nesse segundo momento o objetivo era verticalizar a pesquisa e reduzir a quantidade de crianças, para recolher mais dados durante a fruição artística.

A intervenção aconteceu apenas na sala do sexto ano um, da escola pública Dr. Francisco Sanches, repetindo o mesmo modelo da primeira experiência, mas ao invés de um minuto a performance passou a durar aproximadamente trinta minutos. Ao final os alunos eram provocados a produzir uma expressão artística como, desenho, poesia e música, tendo como motivação de criação a experiência vivida na intervenção músico-teatral com o homem-banda.

No Brasil, as intervenções aconteceram depois de Portugal no dia vinte e sete de julho de 2018 e foram realizadas com o procedimento de trinta minutos como já explicado.

Significado artístico e social

Fazer essas apresentações me provocou a contribuir com a realidade dessa escola em Portugal, através das apresentações teatrais, estabelecendo a escola como uma possibilidade de construir com os alunos um espaço lúdico e mais flexível, como Pavis esclarece, quando fala do espaço lúdico no teatro. “Este tipo de espaço é construído a partir do jogo: está em perpétuo movimento, os limites são expansíveis e imprevisíveis […] Toda representação é, neste sentido, o teatro em duplo movimento de expansão e de concentração do espaço.” (Pavis, 1999, p. 137). A escola é um ambiente onde essa flexibilidade é possível e necessária.

Esse tema tem importância nos dias atuais, pois percebo que falta arte nas escolas de segundo ciclo, tanto no Brasil quanto em Portugal e a linguagem teatral, que é o alimento de minhas reflexões durante esses anos de vida profissional, pode contribuir para a transformação dessa realidade.

O momento da ação é o presente “O presente não tem de sair de si para ir do passado ao futuro. O presente vivo vai, pois, do passado ao futuro que ele constitui no tempo” (Deleuze, 1988, p.76).

Segundo François, que é um pesquisador francês e, para Deleuze, o presente não é passado e nem futuro, é um não tempo, também chamado de entretempo. “O acontecimento, como "entre-tempo", por si próprio não passa, tanto porque é puro instante, ponto de cisão ou de disjunção de um antes e um depois.” (François, 2004, p. 12).

Vivenciar o presente através dessa performance com o homem-banda e construir coletivamente fruições artísticas com os educandos foi o núcleo da pesquisa. A arte pode propiciar experiências que, acontecidas nos intervalos entre passado e futuro, podem eternizar essas sensações. Estar no momento presente, no aqui agora, e deixar-se afetar pelas emoções é o desafio e o frescor dessa atuação conjunta que aconteceu em salas de aulas em Portugal e no Brasil.

Todas as propostas dessa apresentação músico-teatral, dentro da sala de aula, estimularam a movimentação corporal dos participantes e a estreita relação de uns com os outros. Para tocar os instrumentos, para improvisar uma dança ou para andar atrás dos

companheiros e do homem-banda, o corpo é colocado em evidência e tem papel importante no desenrolar dessa vivência artística. Os corpos dos educandos assumiram uma presença teatral e a própria intervenção e as repetições, em contexto de sala de aula, foram moldando a postura de todos que participaram ativamente do encontro.

Boal desenvolve um pensamento quando fala da relevância do corpo no teatro e da participação do público na ação teatral, que ele denomina como espectador mais ator, igual a "espectator", abandonando a passividade e passando a ser ativo.

> Podemos mesmo afirmar que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento. Por isso, para que se possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo, para poder depois torná-lo expressivo. Só depois de conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo mais expressivo, o "espectador" estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a libertar-se da condição de "espectador" e assumir a de "ator", deixando de ser objeto e passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha em protagonista." (Boal, 1980 p.131).

A performance dessa pesquisa busca em todo seu processo artístico-pedagógico, dentro da sala de aula, dar autonomia para os educandos e construir, naquele instante, um ambiente de liberdade e responsabilidade.

O homem-banda na escola busca estimular um encontro criativo do artista com os alunos, dos alunos com os professores e dos alunos entre eles. Enfim, o homem-banda na sala de aula pode criar intervalos estéticos em um ambiente preenchido por rotinas burocráticas. Esse intervalo que acontece no tempo entre passado e futuro, segundo Deleuze, o entretempo, pode ser vivido e descoberto com muita intensidade, quando a arte está presente.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, G. & PARNET, C. *Diálogos* Tradução Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1988.

DELEUZE, G. *O Ato de Criação*. Tradução Marcos Macedo, São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.

FRANÇOIS, Z. *O Vocabulário de Deleuze,* Traduçao André Telles Rio de Janeiro, 2004.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*, São Paulo: Paz e Terra, 1987.

_____ . *Pedagogia da Esperança. Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido.* São Paulo: Paz e Terra, 1997.

_____. *Algumas reflexões em torno da utopia. In: FREIRE, Ana Maria de Araújo (org.). Pedagogia dos Sonhos Possíveis. São Paulo: UNESP,* 2001.

_____ . *Pedagogia da Autonomia, Saberes Necessários a Prática Educativa.* São Paulo: Paz e Terra, 2002.

PAVIS. P. *Dicionário de Teatro*. trad. Jacó.Guinsburg, J. e Pereira, M.L. São Paulo: Perspectiva, 1999.

O ESTADO DA ARTE DO TEATRO SURDO NO BRASIL

Mary Andrea Xavier Lages[1]

Resumo: O artigo objetiva mostrar o estado da arte do teatro surdo no Brasil, analisando e demostrando como se dão os processos de constituição e criação deste teatro como ferramenta de manifestação artístico-cultural dos surdos. Esta pesquisa é de natureza qualitativa e elucida os modos de divulgação, vivência e manifestação da cultura surda através do teatro com e para surdos, numa perspectiva de tradução cultural.
Palavras-chave: Teatro Surdo; Estado da Arte; Tradução Cultural.

As questões referentes ao teatro surdo trazem problematizações existentes entre o fazer teatral e sua relação com a cultura dos sujeitos surdos. A temática é instigante e um verdadeiro desafio para se conhecer o que existe e o que está sendo trabalhado nas práticas de teatro surdo dentro do Brasil.

Os grupos de teatro surdos aqui apresentados, mostram como operacionalizam seus fazeres teatrais, mostrando, também, suas características sociais, culturais, linguísticas e identitárias dos atores surdos e dos processos de criação e execução dos espetáculos, bem como suas metodologias de atuação.

Nessa perspectiva, os surdos, através do teatro, protagonizam suas histórias e, como conhecedores de sua própria cultura, desconstroem a ideia de que surdos utilizam o teatro como mera terapia ou ainda que surdos vivem em mundo alheio ao universo literário e teatral. Dessa forma, a pesquisa traz informações sobre o que já existe de trabalho voltado para o teatro surdo buscando contribuir para o encaminhamento de passos que possa ainda ser construído no que diz respeito ao fazer teatro surdo no Brasil.

O emprego da língua de sinais no teatro surdo tem contribuído para a legitimação da cultura surda, significando e interpretando práticas sociais surdas a partir de uma prática de tradução cultural. Assim, a Libras se constitui como um veículo a possibilitar ao surdo o acesso e aprendizado do teatro, isso porque o fazer teatral, também, é aprendido.

No teatro surdo o recurso viso-espacial e a escrita do *Sign Writing* (escrita de sinais) são utilizados por serem a forma de produção e representação da comunicação da pessoa

[1] Doutoranda em Literatura do Póslit pela Universidade de Brasília – UnB. Email:axrlages@hotmail.com

surda. É possível ao surdo entender a graça de uma piada, a interpretação de um poema, a operacionalização de uma performance quando a comunicação se realiza na sua própria língua e em seu contexto cultural.

Nesse contexto, a visualidade surda está presente no teatro com surdos, visto que a visualidade como elemento primordial, o surdo compreende o mundo através das manifestações artístico-culturais como o teatro e a literatura na intenção de organização de lógica e sentidos para a sua realidade. Fala-se em literatura para que não se separe teatro e literatura, uma vez que para se encenar, preciso é se apropriar do texto literário.

Nessa lógica, as práticas teatrais efetivamente surdas, a partir das dimensões afetivas e corporais, contemplam linguagens e elementos específicos de uma cultura e identidades surdas. Tais práticas, baseadas em uma tradução cultural, sustentam um ensino de literatura eficaz e efetivo.

É nesse sentido que o recorte epistemológico da tese de doutoramento se apresenta: no sentido de dialogar a cerca do teatro surdo em consonância com a literatura surda, mostrando como essas duas linguagens possibilitam ao surdo encontrar pluralidade de significados no mundo, através de sua lógica de cultura, de língua e de identidade.

Nesse contexto, o teatro surdo ocupa um lugar interessante, como recurso potencial de manifestação subjetiva dos surdos bem como uma representação do universo surdo, através da subjetividade mostrando seu modo de vida, suas inquietações, ansiedades, e isso pode se dar de maneira bastante refinada através do jogo dramático. O Parâmetro Curricular Nacional de Arte do Ministério da Educação (PCNs, 1997, p. 83) preconiza que:

> O teatro é, por excelência, a arte do homem exigindo a sua presença de forma completa: seu corpo, sua fala, seu gesto, manifestando a necessidade de expressão e comunicação. Diz, ainda, esse documento norteador que o teatro proporciona condições para um crescimento pessoal dos indivíduos, uma vez que ao participar de atividades teatrais, o indivíduo tem a oportunidade de se desenvolver em um determinado grupo social de maneira responsável, estabelecendo relações entre o individual e o coletivo, aprendendo a ouvir, a respeitar e a ordenar opiniões (p. 83).

Entretanto, de que corpo se está falando? De que fala? De que gesto? Em que língua? Fazer teatro com ouvintes não é a mesmíssima coisa que fazer teatro com surdos. Ao sinalizar (em Libras) para surdos, por exemplo, uma peça de teatro feita para ouvintes, isso não configuraria um teatro surdo. No teatro surdo, a corporeidade, a fala e os gestos dos atores são diferentes, pois, exigem recursos imagéticos próprios da língua de sinais

(Libras). O que em um teatro para ouvintes seria um simples gesto, talvez num teatro surdo se configure como um sinal[2]. Daí a preocupação com a corporeidade surda no teatro surdo. Para elucidação acerca do sinal em Libras Duarte e Padilha (2012)

> O sinal é muito mais que puramente um sinal construído ou codificado através das mãos, ou simplesmente um sinal/gesto. O sinal está ligado ao usuário da língua, está intimamente vinculado à situação comunicativa e, principalmente, à relação com o outro, constituindo-se como o ato concreto da interação, da formação de ideias e pensamentos, de contentamento e descontentamento, de articulações e questionamentos. O próprio sinal busca outro sinal, no momento em que um sinal de Libras é lançado ao interlocutor, faz-se necessária uma resposta ativa, seja manual ou não (p. 312).

Unir Teatro e Literatura se configura em uma proposta desafiadora para o surdo. Sem dúvida, o ator surdo, quando trabalhado, tem o domínio desse corpo (elemento primordial para as artes cênicas). Ao realizar a linguagem dramática, o surdo explora sua corporeidade, sua criação dramática surda e, principalmente, sua compreensão da realidade a partir da ambientação linguística com seus pares surdos e com os ouvintes, muitas vezes "seus pares" no fazer teatral, lógico, quando a companhia de teatro assume a proposta de trabalhar surdos e ouvintes em um mesmo espetáculo.

No caso dos surdos faz-se necessário o teatro para melhor enfatizar no texto literário a paródia, a prosódia, a ironia, a metáfora, a descrição de uma ambientação, a entonação, o grito, o murmúrio, enfim, elementos da literatura que, só poderiam ser assimilados e compreendidos mediante a metaforização, recursos e elementos prosódicos da língua de sinais. Dessa forma, uma tradução cultural teatralizada viabilizaria uma aproximação com a cultura surda. Bakthin (1997) reconhece a importância dos recursos miméticos e imagéticos para a tradução de gêneros, considerando que:

> a isso vem acrescentar-se, enfim, a passividade espacial e visual que acompanham nossa percepção: a palavra serve para representar uma espécie de dado espacial já pronto, e não há nada aí que se assemelhe à criação de uma forma espacial, evidentemente amorosa, operada de fora mediante linhas e cores pelo movimento da mão e do corpo inteiro, o movimento-gesto que imita e triunfa. A articulação linguística e a mímica, na medida em que têm, da mesma maneira que a língua, seu lugar na vida, são fortemente marcadas por uma tendência à expressividade (a articulação e o gestual expressam ou imitam) (p. 110).

[2] O que se chama de PALAVRA na Língua Portuguesa corresponde ao SINAL (e não gestos) em Libras. Quadros (20014, p. 45), afirma que "a palavra corresponde ao sinal com significado, compreendido também como um morfema".

É exatamente isso que surdos, ao fazerem seus teatros, propõem: a língua, como uma forte expressividade. Cada gesto, movimento, mímica não podem ser confundidos com a língua de sinais. Por isso, surdos através de seus corpos, mãos e rostos empregam a subjetividade da Libras, no afã de valorização dos elementos da cultura surda. Bhabha (2000) chama atenção para a necessidade de uma revisitação à própria cultura e os sistemas nela contido atentando para não naturalização de transformação. E adverte:

> A tradução cultural não é simplesmente uma apropriação ou adaptação; trata-se de um processo pelo qual as culturas devem revisar seus próprios sistemas de referência, suas normas e seus valores [...] A ambivalência e o antagonismo acompanham qualquer ato de tradução cultural porque negociar com a 'diferença do outro' revela a insuficiência radical de sistemas sedimentados e cristalizados de significação e sentidos [...] (p. 141)

Diante disso, percebe-se a importância do teatro como instrumento didático-pedagógico (no sentido de ensinar e aprender sobre o fazer teatral) para se trabalhar o teatro e literatura com e para sujeitos surdos numa perspectiva de rompimento com os modelos vigentes do fazer teatral da cultura ouvinte. A seguir, 05 grupos de teatro que trabalham com o teatro surdo, no Brasil em perspectiva cultural, linguística e identitária. Os grupos respondem a alguns questionamentos, tais como: Qual o lugar da língua de sinais no fazer teatral? Qual a relação com o público? Como o grupo vê a cultura surda? Qual o espaço das mãos e dos adereços? Qual o tipo de plateia, surda ou ouvinte?

Grupo de Teatro Signatores

O Grupo de Teatro Signatores foi formado em 2010 na capital gaúcha, Porto Alegre e trabalha com diferentes produções teatrais em Libras. O *Signatores* trabalha com teatro surdo e tem seus espetáculos protagonizados principalmente por atores/autores surdos.
A língua de sinais é viabilizada com o grupo a fim de perpassar a construção da linguagem teatral. O grupo contém um site oficial, onde divulga suas produções e sua arte. Através do endereço http://www.signatores.com.br, é possível acessar fotos, produções teatrais e trabalhos em andamento do grupo. Tem por objetivo Investigar as possibilidades de criação artística dos surdos, incentivar a formação de docentes e pesquisadores na área teatral, aproximar jovens e adultos surdos das artes cênicas.

Quanto ao seu processo metodológico, o grupo através de seu fazer teatral estimula experimentação com surdos e ouvintes, porém, os surdos são os principais autores da produção artística. O diálogo é o ponto principal no fazer teatral. É onde acontece a

interação surdo e ouvinte para a preparação das peças. Trata-se de uma troca contínua. Acerca do nome do grupo, é esclarecido que

> O nome do grupo vem da junção das palavras "signo" e "atores", um grupo de criação e pesquisa teatral composto por artistas que se utilizam da Língua de Sinais. Signatores também um trocadilho com as palavras "signatário" e "signatura", as duas palavras com origem no latim "signare" (aquele que assina); o ator que assina: o ator/ autor é o seu próprio trabalho, um "signator" (http://www.signatores.com.br).

Assim, o Signatores se considera como um grupo que produz um teatro acessível para todos os públicos, considerando o ator surdo, também, como um autor, capaz de criar e assinar sua obra. A língua de sinais está presente nos espetáculos. O grupo afirma que "a possibilidade de experimentação da Língua de Sinais e a linguagem teatral foram os pontos de partida para a pesquisa", considerando o corpo do ator como seu próprio instrumento artístico de trabalho. A expressão corporal é um dos meios privilegiados de comunicação com a plateia, diz a companhia. A plateia é formada por surdos e ouvintes.

O Grupo Signatores é um grupo de pesquisa cênica que trabalha os processos de construção da linguagem teatral surda. Possui um projeto intitulado "Gestos que Falam: diálogos entre teatro e educação". Possui vários prêmios como: Concurso Décio Freitas da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre (2010) e selecionado pelo Programa Sulgás de Patrocínio Cultural e Esportivo (2011) e pela empresa AGCO do Brasil (2013).

Dessa forma, o grupo se impõe através da linguagem teatral fazendo interface com a educação. Assim, o *Signatores* possui uma proposta, também, didático-pedagógica, discutindo questões referentes à educação de surdos, à cultura e suas identidades. O grupo considera a cultura surda como uma forma de "protesto" no sentido de denunciar uma manifestação de cunho identitário. O trabalho de corpo é fundamental para o fazer teatral com atores surdos, uma vez que o corpo não é só um instrumento, é uma língua.

Assim, "a expressão corporal vai além de uma forma de comunicação, ela faz parte da construção gramatical da Língua Brasileira de Sinais" (http://www.signatores.com.br). Por isso, o grupo significa seus textos através da Libras no intuito de se entender a lógica surda de ver o mundo.

Pensar em uma encenação surda é pensar em todo um contexto que precisa das mãos como um signo linguístico. Entretanto, no teatro surdo com atores surdos, essa mesma mão assume outras funções. Dessa forma, as mãos possuem um destaque no

espaço cênico visto que não podem ocupar o lugar de um adereço, quando o surdo estiver sinalizando. A plateia é composta em sua grande maioria de surdos e ouvintes.

Companhia Arte e Silêncio

Rimar Romano Segala, surdo profundo e Sueli Ramalho são irmãos. São nomes muito conhecidos no teatro surdo brasileiro. As comunidades surdas têm muito apreço e respeito pelos seus trabalhos. Os irmãos divulgam o teatro surdo em programas de televisão, escolas, universidades, empresas e organizações, trabalhando com surdos e ouvintes. Em 2003, em São Paulo, os irmãos fundaram a Cia Arte e Silêncio. Nesse sentido, a dupla através da mídia e da arte consegue envolver surdos e ouvintes. Os irmãos são Codas (filhos de surdos) e também são netos de surdos. O objetivo do grupo é desenvolver uma pesquisa da arte e da cultura de surdos, utilizando as técnicas da mímica e da linguagem do clow, adaptadas à Língua Brasileira de Sinais (Libras).

Os diretores da Cia por serem atores surdos, desempenham um papel de fundamental importância no sentido de divulgação de uma metodologia surda dentro do teatro surdo. Através de exercícios de aquecimento desenvolvem exercícios numa linha *clown*, trabalhando técnicas circenses dentro do teatro surdo para uma melhor improvisação durante o espetáculo, sempre que for possível a improvisação na interpretação dos atores. A língua de sinais como língua de instrução do surdo, é a língua que conduz o teatro surdo na Cia de Teatro Arte & Silêncio.

A Cia Arte & Silêncio apresenta seus espetáculos em empresas, teatros, escolas e universidades, mostrando o talento dos surdos e "derrubando mitos e preconceitos, deixando claro para todos que os assistiram, que superadas as dificuldades todos são obviamente iguais e enriquecedoramente diferentes" (Site oficial: http://www.ciartesilencio.com). Os irmãos, fundadores da Cia, primam pela valorização da cultura surda, isso porque são filhos e netos de surdos, criados portanto, imersos em uma cultura surda, onde a língua de sinais foi a língua materna dos irmãos. Daí a necessidade de priorizarem no fazer teatral surdo a cultura como ponto de partida para a operacionalização do teatro surdo.

A Cia por ter uma linha de teatro de rua, mambembe, traz elementos primordiais como a mímica, por exemplo. Tal elemento não pode ser confundido com a língua de sinais. Juntamente com a mímica, a pantomima faz parte da execução do teatro surdo, mas os atores sabem o lugar das mãos dentro do teatro surdo como um código linguístico.

A plateia é composta por surdos e ouvintes. A Cia produz muitos vídeos na internet acerca da cultura surda e do fazer teatral com surdos, disponibilizando para um publico ainda maior. Através de inúmeros vídeos como "Do silêncio ao som", com Rimar Romano, pode-se perceber a importância da divulgação do teatro bem como da Cia.

Companhia Teatral Mãos Em Cena

Criada em 2006, a Companhia Teatral Mãos Em Cena é um grupo que trabalha como teatro surdo, no Brasil. Faz parte de uma das ações desenvolvidas pelo Centro Suvag de Pernambuco e Ponto de Cultura Surda Vozes Visuais. O grupo é formado por aproximadamente 50 atores surdos. Faz teatro com crianças, jovens e adultos.

A Companhia tem em seu currículo "A Pedra do Reino", adaptado do romance de Ariano Suassuna; "Andar… sem parar… de transformar", de Maria Luiza Lacerda; e "A paixão dos Sentidos", uma Paixão de Cristo, adaptação de Romero Andrade Lima, todos acessíveis aos diferentes públicos. Objetiva divulgar a cultura surda, fundamentando-se numa perspectiva próxima aos Estudos Surdos e aos Estudos Culturais.

As atividades teatrais realizadas pelo grupo empregam, basicamente, a visualidade e o corpo. As atividades vão desde as motoras, perpassando, jogos teatrais e as encenações, através das aulas de teatro. A Cia oferece cursos de teatro de forma gratuita, oferecendo, também, cursos de Desenho, Expressão Corporal, Técnicas Circenses, Leitura de Imagens e Vídeo. Os participantes são surdos e ouvintes e priorizam a língua de sinais como instrumento de comunicação nesse fazer teatral.

A companhia não possui uma trajetória de levar os espetáculos para instituições escolares. Entretanto, se apresentam em diversas cidades pernambucanas, "promovendo as culturas surdas e ganhando reconhecimento do grande público"(https://culturasurda.net/2013/03/17/cia-teatral-maos-emcena/). O grupo concebe a cultura como fator fundamental para a realização das peças que veem a cultura surda como de manifestar o fazer criador artístico e estético. Não há uma disputa pelas mãos na hora de sinalizar e segurar os adereços. Isso é administrado a partir de uma visão de cultura surda, sabendo-se qual será o lugar das mãos na hora da interpretação. A Companhia de Teatro Mãos Em Cena trabalha com expectativa de atingir os públicos ouvinte e surdo, no afã de levar um teatro para as diferenças.

Projeto Palavras Visíveis (Grupo Moitará)

O Grupo Teatral Moitará, a partir de 1988 desenvolve pesquisa cênica a respeito do trabalho do ator, através dos estudos e funções da Máscara Teatral. Trata-se de um grupo que possui metodologia própria, realizando projetos artísticos. Dentre esses projetos o "Projeto Palavras Visíveis" faz parte do conjunto de oficinas, espetáculos e palestras-espetáculos desenvolvidos pelo grupo por todo o Brasil. O grupo apresenta-se nacional e internacionalmente. Esse projeto tem o intuito de capacitar surdos para a atuação teatral, empregando técnicas para atores surdos, na cidade do Rio de Janeiro. Na visão da companhia,

> "A Máscara Teatral, como a Surdez, transmite as experiências de vida por um canal visual, sem se apoiar em bases de oralidade, mas em uma linguagem que é, antes de tudo, construída corporalmente. As afinidades entre essas duas naturezas de discurso (a Máscara e a expressão do Surdo) é um potencial importante a ser desenvolvido como estratégia para uma integração social e cultural que toda nação busca" (http://www.grupomoitara.com.br/o-grupo/).

O grupo prima pela profissionalização artística, valorizando as artes cênicas e as identidades surdas, formando atores surdos e ouvintes, através do Ponto de Cultura "Palavras Visíveis". O objetivo é aprofundar de forma técnica e artística o aproveitamento dos alunos, objetivando, também, suas formações como multiplicadores do processo junto à comunidade surda.

A metodologia do Grupo Moitará é baseada na linguagem com a máscara teatral, através do Projeto "Sentidos da Máscara Teatral". Trata-se de uma metodologia para a dramaturgia do ator. O Grupo, formado por ouvintes, desenvolve através do projeto "Palavras Visíveis" a participação de surdos e ouvintes em suas oficinas para a atuação em teatro com surdos e ouvintes, privilegiando as duas culturas. O grupo assume um compromisso de apresentação com a cultura local, a partir da formação de atores, reunindo surdos e ouvintes numa perspectiva dialógica de teatro.

A Máscara Teatral é uma proposta metodológica do grupo. Assim, a surdez como cultura é uma forma de transmissão e conhecimento de "experiências de vida por um canal visual, sem se apoiar em bases de oralidade, mas em uma linguagem que é, antes de tudo, construída corporalmente". Entender a manifestação dessas duas culturas, surda e ouvinte, é compreender a natureza dos discursos das duas línguas em contato. Dessa forma, o grupo sugere reflexão e valorização das identidades surdas nesse fazer teatral.

Com duas línguas em contato, é possível desenvolver um trabalho de entendimento do papel das mãos na cultura surda. Ao promover intercâmbio cultural entre surdos e ouvintes, o grupo realiza espetáculos a partir da visão de recursos imagéticos em língua de sinais para valorizar o teatro surdo feitos com as mãos.

A plateia se constitui de surdos e ouvintes. Trata-se de uma plateia que muitas vezes faz às vezes dos atores, visto que esta interage nessa proposta teatral. O grupo com sua equipe de pesquisadores, cria seu núcleo de pesquisa com profissionais de teatro que aprendem juntamente com surdos e ouvintes.

Teatro Brasileiro de Surdos

O Teatro Brasileiro de Surdos –TBS consta com a participação de atores surdos, ouvintes, bem como de bailarinos, contadores de histórias. Trata-se de um grupo que trabalha com uma proposta de teatro popular para o Brasil e para o mundo. O grupo tem como diretor artístico Nelson Pimenta, grande referência de ator, diretor e poeta surdo na comunidade surda brasileira. E como diretora ouvinte tem Helena Tojal como contribuidora para o fazer teatral com surdos e ouvintes.

Através de seus vídeos, o grupo divulga sua proposta, também, fora do país, em Madrid. Criado em 2005 no Rio de Janeiro, encenou espetáculos no XV Congresso Mundial do World Federation of the Deaf (WFD) em Madrid. Tem por objetivo refletir sobre questões individuais humanas e sobre as questões da comunidade surda, ampliando, também, o conhecimento sobre o trabalho do Teatro Brasileiro de Surdos.

Optando pela cultura popular, o grupo emprega a língua de sinais como língua de instrução, escolhendo o texto em conjunto para a montagem dos espetáculos. O grupo possui uma metodologia interessante em suas apresentações pelas cidades onde passa: oferece workshops das técnicas de teatro e dança com surdos para surdos e ouvintes, caso queiram trabalhar com tal comunidade. O grupo é formado por profissionais surdos e ouvintes. O TBS possui duas categorias de trabalho: o fazer teatral e a contação de histórias clássicas em língua de sinais. Dessa forma, o grupo tem um trabalho voltado para a educação. Esse trabalho de contação de histórias é muito empregado, divulgado e utilizado nas escolas específicas para surdos ou escola bilíngue. Trata-se de diversos vídeos educacionais para crianças, adolescentes e adultos surdos. Nessa perspectiva, o TBS divulga a cultura surda empregando o teatro narrado pelos próprios surdos na

tentativa de priorizar a cultura numa visão socioantropológica, percorrendo escolas, espaços, públicos dentre outros.

Nelson Pimenta, como ator surdo, dirige o TBS constituindo a arte surda como uma forma de protesto. Valorizar a cultura surda é função primeira em seu fazer teatral com e para surdos. Possui conhecimento de direção e de atuação. Pode-se dizer que é uma celebridade surda, com potencial para levar ao público a cultura surda sem estigmas e sem pieguice. Seu profissionalismo como diretor apresenta uma arte surda pautada na língua, na cultura e na identidade. Na perspectiva da direção surda do TBS, o grupo "investe nas infinitas possibilidades que os surdos têm de apresentar sua arte, utilizando sua língua e o corpo como via de expressão" (http://tbsbrasil.blogspot.com/). Sua plateia é formada por surdos e ouvintes. Utiliza-se o grupo de pantomimas e mímica, enfatizando o lugar das mãos na sinalização do texto teatral.

A Questão das Identidades nos Grupos

Esse artigo aborda a relação entre teatro surdo e as múltiplas identidades surdas e propõe-se a fazer uma síntese do estado da arte sobre o teatro surdo no Brasil, abordando a cultura e a expressividade da comunidade surda, bem como suas ansiedades estéticas e artísticas como possibilidade de divulgação de um trabalho cultural baseado na diversidade e sobretudo na diferença.

Diz-se isso por se entender que cada grupo de teatro surdo, no Brasil (e também em outros países) faz seu teatro a partir das identidades surdas de seus atores surdos. Assim, pensar em ator surdo, há que se pensar nas diferentes identidades surdas apontadas por (PERLIN, 2003), quais sejam: identidades surdas híbridas, flutuantes, embaçadas, intermediárias, identidades surdas de transição, identidades surdas de diáspora entre outras.

Essas identidades não são estanques, entretanto, caracterizam como surdos vivem suas experiências da surdez de modos diferentes. O grupo de surdos não é homogêneo, uma vez que dentro desse grande grupo existem os surdos oralizados, surdos não oralizados, surdos biculturais (falam o Português e sinalizam), surdos pré-linguísticos (surdez congênita), surdos pós-linguísticos (adquiriram surdez depois de conhecerem a Língua Portuguesa).

É preciso pensar, também, nos níveis de surdez (leve, moderada, severa, profunda) e também na diferença entre "pessoa surda" e "pessoa com deficiência auditiva",

distinção esta esclarecida no Decreto 5626/2005. Todas essas problematizações são consideradas no fazer teatral surdo dos grupos aqui supracitados.

Os atores surdos se impõem pelas diferenças linguística, cultural e identitária na tentativa, muitas vezes, de denunciar e protestar sua arte. Os aspectos referentes ao fazer teatral surdo tais como: a disputa dos poderes linguísticos; o lugar da língua de sinais; o fazer teatral surdo; o fazer teatral ouvinte; o fazer teatral com surdos e ouvintes; gestos e sinais; as mãos e os adereços e tantas outras relevantes características, também são problematizados. Teóricos como (SKLIAR, 2003), (QUADROS, 2005), (KARNOPP, 2010), (DELEUZE, 2010) entre outros, embasam esta pesquisa bibliográfica e de campo com caráter qualitativo.

Os grupos de teatro surdos desta pesquisa consideram a alteridade como ponto de partida para a relação teatral entre surdos e ouvintes. Cada papel, cada personagem, cada ator é pensado a partir das identidades surdas, bem como a partir de suas culturas e língua.

Considerações Finais

Conhecer algumas companhias de teatro surdo possibilitou entender como práticas teatrais não podem ser vistas como únicas e engessadas em um modelo de teatro surdo. Há muitos teatros surdos feitos no Brasil sob diferentes perspectivas. Entretanto, há que se considerar que todas têm a intenção de se trabalhar em uma perspectiva emancipatória do ator surdo. Se este se emancipa ou não com o teatro e no teatro com surdos é uma questão, ainda, a ser descoberta do decorrer de outros questionamentos.

Ouvir os surdos é momento necessário no processo de investigação. O fato é que companhias de teatro com surdos e para surdos utilizam o teatro como, também, manifestação da arte surda e de suas subjetividades, como sujeitos-atores autônomos nos processos artísticos e culturais, principalmente, no fazer teatral surdo.

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da Criação ver**bal. Tradução feita a partir do francês: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais : arte** / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1997. 130p.

PERLIN, Gl. T.T. **Identidades surdas**. In Skliar Carlos (org.) A Surdez: um olhar sobre as diferenças. Porto Alegre: Editora Mediação, 1998

QUADROS,R. **Ideias para ensinar português para alunos surdos** / Ronice Muller Quadros, Magali L. P. Schmiedt. – Brasília: MEC, SEESP, 2006.

LÍNGUA DE SINAIS BRASILEIRA E TEATRO: UM PALCO TRANSFORMADO

Roberta Cantarela (UnB)[1]

Resumo: Este trabalho tem como objetivo relatar duas encenações de diferentes momentos que apresentam um novo olhar para Língua de Sinais Brasileira. A partir do olhar sobre a cultura e arte da obra "As imagens do outro sobre a cultura Surda", da pesquisadora Surda Karin Strobel (2008), e sobre o teatro a partir de Pierre-Aimé Touchard (1970), na sua obra "O teatro e a angústia dos homens", este estudo pretende romper com o palco tradicional e apresentar um palco transformado pelo contato inovador da linguagem cênica com a Língua de Sinais Brasileira

Palavras-chave: Teatro; Língua de Sinais Brasileira; Cultura Surda.

Considerações iniciais

As mãos, os gestos, toques, olhares, o próprio corpo desenham palavras no ar. O visível é mais forte que a palavra escrita Isso é o teatro. No silêncio da fala, a Língua de Sinais encontra o seu palco. A união do teatro e do desenho gestual das palavras em Libras, os sinais procedentes do corpo e seu entorno convergem para um vivência única, a experiência teatral em Língua de Sinais.

O trabalho aqui proposto fundamenta-se em uma experiência muito particular: o encontro do teatro com a Língua de Sinais. Serão relatadas duas apresentações teatrais: uma de teatro em Libras e voz e outra em português e em Libras de forma simultânea. Para a pesquisadora Surda Karin Strobel, em "A História da Educação de Surdos" (2009, p. 39), o teatro é "um dos aspectos que se referem a história cultural de hoje do Surdo".

A partir do conceito de artefato cultural apresentado em "As imagens do outro sobre a cultura Surda", de Strobel (2008), este trabalho irá atravessar esses dois universos, teatro e a Língua de Sinais, e seu encontro nos tablados. Como afirmou Pierre-Aimé Touchard (1970, p. 144), na sua obra "O teatro e a angústia dos homens": "o que nos interessa, antes de tudo, é nos reconhecer, e nos ver pintados, imitados, compreendidos, amados por um outro que não seja nós mesmos, e de nos encontrarmos cercados e reconhecidos por outros que não sejam nós mesmos".

[1]Doutora em Literatura (UFSC), Mestra em Letras, na linha Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados (Unioeste). Contato: roberta.cantarela@unb.br.

E é nesse sentido que o enlace da Língua de Sinais e o teatro confluem para a propagação do conhecimento da Língua de Sinais Brasileira e também para a difusão da cultura Surda.

Língua de Sinais, Cultura Surda e a arte teatral

No início da década de 1990, a pesquisadora Ferreira Brito (1995) publicou a gramática de Língua de Sinais Brasileira (LSB), que juntamente com a gramática proposta por Karnopp & Quadros (2004), se tornou referência para abordar a língua da comunidade Surda no Brasil. No entanto, na oficialização da Língua Brasileira de Sinais (Libras) – pela Lei n.º 10.436 (BRASIL, 2002), que reconhece o *status* de língua; e pelo Decreto n.º 5.626 (BRASIL, 2005), que regulamentou a Lei n.º 10.436 – a Libras, a sigla, foi denominada legalmente para ser a língua do povo Surdo. Com isso em mente, neste trabalho haverá momentos em que aparecem ambas as siglas, condizentes com o contexto em que elas estão inseridas.

Em relação à Cultura, Strobel (2008) afirma ser "uma ferramenta de transmissão, de percepção a forma de ver diferente, não mais de homogeneidade, mas de vida social constituída de modos de ser, de compreender e de explicar" (STROBEL, 2008, p.18). Conhecer a cultura Surda é imprescindível para quem trabalha com a Libras ou Surdos, pois,

> a cultura surda é definida como o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e modificá-lo a fim de torná-lo acessível e habitável ajustando-o com suas percepções visuais, que contribuem para a definição das identidades surdas. [...] Isso significa que abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos do povo surdo (STROBEL, 2009, p. 27).

Este estudo busca provocar a comunidade acadêmica e também a sociedade a não só reconhecer da língua da comunidade Surda, mas também compreender o sujeito Surdo. Reconhecer a cultura Surda por meio dos seu artefatos culturais é um caminho lúdico, prazeroso e transformador.

Strobel (2008) aponta para as normas e valores do povo Surdo e elenca os artefatos culturais da comunidade surda: a experiência visual, a linguística, familiar, artefatos compostos pela vida social e esportiva, artefato político, a literatura surda e,

para o que nos interessa neste momento, as artes visuais – em que o teatro Surdo se encaixa.

Nessa conjuntura, o teatro Surdo – como artefato cultural dentro das artes visuais da cultura Surda – é um dos elementos artísticos mais significantes para expandir e divulgar as especificidades da comunidade Surda, pois além de ser uma arte com conceitos variados, o teatro pode ser acessível em vários contextos sociais, como associações, universidades, igrejas, eventos, e variados públicos, como crianças, jovens e adultos.

Como Strobel (2008) afirma,

> [...] a expressão através das feições, corpo e língua de sinais é constantemente praticada pelos sujeitos surdos, por isso eles têm grande talento para expressar suas identidades culturais através de desenhos no ar: as poesias, as narrativas e as contações das histórias (STROBEL, 2008, p. 84).

Sendo assim, o teatro e a cultura Surda são ferramentas poderosas para conhecer o sujeito Surdo, mesmo quando não se pertence a comunidade Surda. Pois, como postula Touchard (1970, p.143), "O teatro é antes de tudo um diálogo".

Imagem 1 – O sinal de teatro em Libras[2]

Compreender a importância da cultura Surda, conhecê-la por meio do teatro Surdo, neste estudo a partir do Teatro Bilíngue (Libras – português) é fundamental, não apenas pelo contato com a língua e cultura, mas como experiência individual com a arte teatral.

[2]Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=tx3GETl0PeY Acesso em 07 de set. 2019.

Encenações, duas línguas e um objetivo

Em 2014, nas ruas e espaços na Grande Florianópolis, a peça teatral bilíngue (Libras e Português) "Toque Sensível" se propôs a difundir a Língua Brasileira de Sinais (Libras) junto à sociedade ouvinte, por meio do teatro. A peça fez parte do projeto de teatro "Encare a Libras de Frente", idealizado pela Bacharel em Artes Cênicas e Pedagoga Vera Lucia de Azevedo Ferreira, que na época era estudante da especialização "Educação de surdos: aspectos políticos, culturais e pedagógicos", do Câmpus Palhoça Bilíngue (Libras – Português) do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC).

A montagem da peça e as suas 10 primeiras apresentações foram contempladas pelo "Prêmio Funarte Artes na Rua (circo, dança e teatro)" no ano de 2013. Contou com o apoio de duas representações emblemáticas: a Fundação Nacional de Artes (Funarte), o que lhe qualifica em um cenário nacional das artes; e a Associação dos Surdos da Grande Florianópolis (ASGF), que a qualifica dentro do contexto dos Surdos.

A ficha técnica da peça apresenta o ator e também um dos responsável pela dramaturgia, o Surdo Raniere Alislan Almeida Cordeiro, que na época era aluno do curso Letras Libras, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A direção geral foi do poeta e diretor teatral Osvaldo Ferreira.

Imagem 2 – Divulgação da peça "Toque Sensível"

Das diversas apresentações, cita-se a encenação do dia 27 de junho de 2014, conforme a Imagem 2. O local da apresentação é representativo, pois o câmpus foi criado com o intuito de ser um espaço especializado na educação para Surdos com aulas em Libras e em português como segunda língua (L2). A logo do câmpus já representa esse diferencial, em evidenciar o sinal em Libras.

Imagem 3 – logo do câmpus[3]

A peça parte do conceito bilíngue em que os atores encenavam em Libras e a fala dos personagens em português aparece como elemento sonoro, parte da sonoplastia. Então, os atores ensaiaram para criar esse contexto bilíngue, em que a sinalização e o português acontecem concomitantes – a sinalização pelos atores e a voz já gravada como parte da sonoplastia.

Para os Surdos, a peça era na sua língua natural, Língua de sinais. Para o não-surdo, a peça contemplava sua língua materna ao mesmo tempo em que criava um acesso à Libras e à cultura Surda.

Em um contexto humorístico, a encenação trabalhou com fantoches que colaboraram para o tom leve da peça, ao criticar o desconhecimento da sociedade em relação à cultura do Surdo, apontando mitos e descontruindo conceitos errôneos sobre a Libras.

"Crepúsculo do tormento", adaptação e encenação pelo coletivo de teatro *En classe et en scène*, coordenado pela professora da Universidade de Brasília (UnB) Maria

[3]Fonte: https://www.facebook.com/palhoca.bilingue.ifsc/Acesso em 07 de set. 2019.

da Glória Magalhães dos Reis, foi apresentado nas "Quartas Dramáticas"[4], que é um projeto do Grupo de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral (GDCT) e do Grupo de estudos em Literatura, Artes e Mídias (LIAME) e tem por escopo apresentar leituras cênicas de peças teatrais.

A peça foi encenada no dia 05 de dezembro de 2018, adaptada para o português e Libras do romance, em francês, da escritora camaronesa Léonora Miano. O argumento principal da peça é a história de quatro mulheres que falam ao mesmo homem: a mãe, a irmã, a mulher que ele ama e a mulher com quem ele vive, mas não ama. O enredo transborda elementos enraizados em uma cultura tradicional de família, e no final sobressalta a Sororidade[5] entre as personagens femininas.

A peça foi encenada por duplas de atores que atuavam em português e Libras simultaneamente – não como representação da ideia do tradutor e intérprete de Libras, mas sim como atuação dramática simultânea em duas línguas. Dois atores atuando em línguas distantes, ambos compartilhando o mesmo holofote, não um luz e outro na sombra, mas os dois em evidência na encenação. Trata-se de um novo paradigma no conceito do teatro bilíngue na comunidade Surda e não-surda.

"Crepúsculo do tormento" contou com a atuação da Surda Agnes Maeda (Imagem 4) e demais atores que faziam sinalização em Libras ou eram falantes de português. A peça despertou a afinidade entre as duplas de atores com o mesmo personagem, pois era preciso respeitar as características específicas de cada língua, como tempo de execução das falas – que pode ser diferente, dependendo do contexto linguístico do que se expressa.

[4]Para conhecer mais sobre o projeto, acesse http://quartasdramaticas.blogspot.com/

[5]Para conhecer sobre Sororidade, acesse http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/16307

Imagem 4 – a peça "Crepúsculo do tormento[6]"

As palavras cessam e os gestos e sinais e expressões rompem qualquer silêncio, não há espaço para rivalidades entre as línguas, somente o contato entre as atuações, dois mundos linguísticos transportados para os palcos do teatros e unidos pelo imprescindível ato de comunicar pela arte.

Considerações finais

As peças aqui relatadas personificam um momento belo do teatro, a união das palavras sonoras e dos sinais. No entanto, as palavras se esquivam perante a beleza e vitalidade dos sinais. Nesse novo universo, que bebe da antiguidade do teatro, a audiência se desperta para um novo paradigma, o teatro bilíngue, português e Libras. Novo porque a academia o desconhecia, mas antigo nas comunidades Surdas onde ele sempre foi presente.

A peça "Toque Sensível" abre para o não-surdo o conhecimento da cultura Surda e os aspectos principais em relação à Libras, materializando uma necessidade para os que desconhecem o universo Surdo. Já a peça "Crepúsculo do tormento" nos abre um olhar para cultura do não-surdo, unindo no palco a atuação de atores em língua de sinais e outros atores oralizando em língua portuguesa.

Nesse contexto, aprendemos o quanto o entrelaçamento do teatro com língua de sinais pode relevar traços importantes de uma cultura que antes ficava desconhecida por

[6]Fonte: https://www.facebook.com/events/2161310640863540/Acesso em 07 de set. 2019.

muitos, contudo agora, a partir do teatro e de outros artefatos culturais o mundo se abre para a cultura Surda e para Língua de Sinais Brasileira.

Referências

BRASIL. **Decreto n.º 5.626**, de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098 de 19 de dezembro de 2000. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF. 2005.

BRASIL. **Lei n.º 10.436, de 24 de abril de 2002.** Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras e dá outras providências. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF. 2002.

BRITO, Lucinda Ferreira. **Por uma gramática de línguas de sinais.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: UFRJ, Departamento de Linguística e Filologia, 1995.

PERLIN, Gladis & STROBEL, Karin. **História cultural dos surdos:** desafio contemporâneo. Educ. rev. [online]. 2014, n.spe-2, pp.17-31. ISSN 0104-4060.

QUADROS, Ronice Muller de; KARNOPP, Lodenir Becker. **Língua de sinais brasileira:** estudos linguísticos. Porto Alegre: Artmed, 2004

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a cultura surda.** Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2008.

STROBEL, Karin. **História da educação dos surdos.** Material didático do curso de Letras – LIBRAS a distância. Florianópolis: UFSC, 2009.

TOUCHARD, Piérre-Aimé. **O teatro e a angústia dos homens.** [Trad. Pedro Paulo Sena Madureira e Bruno Palma]. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

ESPAÇOS DA MEMÓRIA NA POESIA DE MAX MARTINS

Ana Maria Vieira Silva (UFOPA)[1]

Resumo: A *Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, aqui também denominada topoanálise, por ser o estudo da poética do espaço na obra literária, será tomada como referência neste trabalho que pretende analisar os espaços relevantes nos poemas de Ma x Martins, nos quais o eu lírico revela uma visão crítica acerca da relação homem x natureza na biodiversidade amazônica. Servirão de corpus ao referido estudo os poemas de diversas obras de Max, reunidos na obra *Não para consolar*, publicada em 1992.

Palavras-chave: Max Martins – poética do espaço – biodiversidade - Amazônia.

Introdução

A análise do espaço na obra poética, item imprescindível na estruturação da obra literária, tem despertado o interesse da teoria e da crítica literárias. A partir dos anos 60, tal interesse cresceu não só no âmbito dos estudos literários, mas principalmente em outros domínios do saber. Muitos foram os estudos publicados em artigos em diversos periódicos, que deram relevo a essa temática teorizada pelo filósofo francês Gaston Bachelard na sua *Poética do Espaço*. Nessa obra, Bachelard (1978, p. 354), parte da idéia de que a imagem da casa e seus respectivos espaços internos e externos constituem um verdadeiro princípio de integração psicológica. Esse filósofo também reflete acerca da relação do sujeito diante da/na natureza.

Na poesia lírica, a poética da casa é sempre um tema constante. É através do imaginário do eu lírico quem vêm à tona as lembranças dos aposentos da casa materna/paterna da infância. Aposentos secretos, espaços de nossas fantasias pueris retornam com toda a força em nossa memória, exigindo permanência. Bachelard diz que as grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história, que

> são sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira infância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal põe cores particulares. Assim também, só quando já se passou pela vida é que se venera realmente uma imagem descobrindo suas raízes além da história fixada na memória. No reino da imaginação absoluta, somos jovens muito tarde. É preciso perder o paraíso terrestre para vivê-lo verdadeiramente, para vivê-lo na realidade de suas imagens, na sublimação absoluta que transcende qualquer paixão". (BACHELARD, 1978).

[1] Graduada em Letras (UFPA), Mestre em Teoria Literária (UFMG), Doutora em Literatura Comparada (UFF). Contato: anamari1020@yahoo.com.br; ana.mvs@ufopa.edu.br.

O lirismo, por traduzir os sentimentos mais íntimos que povoam a alma humana, tem na imagem da casa os elementos necessários à constituição de um imaginário poético dos mais complexos. A referência feita ao lugar que, para o sujeito, foi um dos fatores decisivos em sua formação moral, cultural e social vem carregada de valores sentimentais. É a partir desse lugar, designado por Bachelard (1978) como primeiro universo ou cosmos, que qualquer pessoa, sendo poeta ou não, passa a perceber o 'estar no mundo', observar o que há ao seu redor, formar seus primeiros conceitos sobre as coisas e seres com quem convive, enfim, constituir o conjunto de caracteres que lhe vão acompanhar em toda a sua existência.

Na poesia de Max Martins, poeta paraense, cuja primeira obra fora publicada em 1952, a casa aparece sempre reconstituída através das reminiscências do poeta. Tais lembranças tornam a casa sombria, triste, em ruínas, habitada pelos espectros das pessoas amadas, vivas apenas na lembrança. É o que se pode verificar no poema *Elegia dos que ficaram*: Apenas o rumor/ Da máquina de costura/ Vai, num canto de dor,/ Pela casa enlutada // Está toda fechada/ e ainda há vagando pela sala/ Um perfume suave/ De rosa machucada. (MARTINS, 1992, p. 338)

A perda de pessoas queridas, como o pai, pode causar no sujeito incertezas, desamparo, medo do futuro. A casa, antes lugar alegre, harmonioso, torna-se sombria. Bachelard afirma que "esse calafrio, sentimo-lo bem, não é mais um medo humano, é um medo cósmico, um medo antropocósmico que faz eco à grande lenda do homem diante das situações primitivas. [...] o real e o sonho são agora uma unidade". (BACHELARD, 1978, p. 212). Entretanto, em relação à casa paterna, Bachelard afirma:

> A casa e o universo não são simplesmente dois espaços justapostos. No reino da imaginação, animam-se mutuamente em devaneios contrários. [...] Sabemos bem que estamos mais tranqüilos, mais seguros na velha moradia, na casa natal do que na casa das ruas que não habitamos se não passageiramente. (BACHELARD, 1978, p. 225)

O poeta paraense não se detém apenas nas lembranças da casa, da rua e de alguns lugares mais íntimos, Max vai também transformar em poesia outros lugares de sua cidade natal. Num desses poemas, o poeta imprime características humanas à cidade. Por analogia ou, metonimicamente, Belém é comparada a um corpo de mulher, o mesmo corpo tantas vezes mencionado por Max – o corpo de Angelita, musa inspiradora do poeta: "Os seios de Angelita: eis a cidade/ outrora curva sem princípio e

bruma/ onde a aurora nascia dos parapeitos lusos./ Nascimento, casamento e morte. O nome/ e os musgos sobem pelo peito". (MARTINS, 1992, p. 283-284).

Apesar da referência feita aos dotes físicos da mulher amada, no poema também estão presentes alguns elementos recorrentes na poesia de Max: morte, musgos e poente, este último em contraposição à aurora, mencionada nas primeiras linhas do poema. Tais elementos servem para comprovar o tom saudosista do poeta: o passado era bem melhor que o presente. O poeta, apesar de saber que a cidade, por ser um organismo vivo, tal com o um animal ou planta, sofrerá, inevitavelmente, profundas transformações, não as aceita.

Em sua *Poética do espaço*, num primeiro momento Bachelard questiona se a natureza do mundo muda ou se é a verdadeira natureza que triunfa da aparência. Adiante, afirma: "[...] Muros, rochas, troncos de árvores, construções metálicas, perderam toda a rigidez nas paragens do núcleo móvel. Guiado pelo poeta, o sonhador, deslocando seu rosto, renova seu mundo". (BACHELARD, 1978, p.300), levando-nos a perceber o poder transformador da arte poética diante da natureza.

Belém, apesar do retardamento do processo evolutivo sócio-econômico-cultural, hoje convive com a maioria dos problemas de outras cidades brasileiras consideradas pólos de desenvolvimento. Tais problemas, como poluição, desemprego, violência, corrupção, dentre outros, são veementemente denunciados nos jornais e, principalmente nas manifestações artísticas. A literatura disso tem se ocupado sempre. Max Martins é um dos porta-vozes dessas denúncias. Em seus poemas, o poeta fala com nostalgia de uma cidade do passado (limpa, arejada, arborizada, com rios, lagos e mar intactos), confrontando-a com a cidade de agora (suja, enlameada, prostituída, apesar dos espelhos, das vitrines, dos carros velozes, símbolos próprios da urbanização e do progresso). Eis o que o poeta registra no poema *Travessia e residência*:

Outrora aqui foi uma praia:
O verdacente musgo entre pedras
O mar que longe longos olhos para sempre
Alinhavam o que teria sido
Amor
Agora te amortalha
[...]
Aqui foi outrora uma praia:
Marcas Manchas
Ainda existem
Traves
ali
onde imolavam um peixe

Escarnecido
agora nas vitrines
- vazado espelho
[...]

(MARTINS, 1992, p. 190)

Fica evidente nesse fragmento que o poeta lamenta a mudança ocorrida na paisagem de sua cidade, na qual a beleza natural das praias e do mar fora substituída [ou ofuscada] pelo brilho dos espelhos das vitrines das lojas. O eu lírico fala de morte ["O mar ... agora te amortalha"], morte da praia, amortalhada pelo mar poluído; morte que novamente é retomada ["... o silêncio do mar morto na praia"], desta feita para falar da morte do mar. Fala, portanto, que o progresso trouxe consigo a morte do mar e da praia. O poeta é, pelo que denota sua poesia, avesso ao progresso; talvez não ao progresso em si, mas às conseqüências desastrosas acarretadas em nome desse progresso.

Num outro poema, *Muaná da Beira do Rio*, o poeta descreve com boa dose de lirismo a tranquilidade de uma cidade que, salvo a poluição do rio e o barulho da usina, parece ter parado no tempo:

A velha matriz branca
De portas largas
Sozinha na praça
Olhando o rio sujo.

Montaria dançando. Tarde preguiçosa.
Rua quieta. Jornal do prefeito
Com santo na primeira página.

E a usina bufando, bufando,
Engolindo lenha.
[...]

(MARTINS, 1992, p. 330)

Desde que foi descoberta pelos colonizadores, há mais de quatro séculos, a Amazônia tem despertado sentimentos contraditórios naqueles que com ela têm contato. As idéias a seu respeito têm oscilado entre uma concepção paradisíaca de *Jardim do Éden* ou de *Inferno Verde*. De certa forma, as contradições amazônicas existem e devem ser consideradas. Os rios, as florestas, a fauna, tudo lembra a oposição entre vida e morte.

Os rios, principais vias de acesso ao interior da Amazônia, são o símbolo da vida, fertilizando a terra, produzindo alimentos, permitindo a circulação dos habitantes e de bens simbólicos. Os rios, na Amazônia, na maioria das vezes, são a única via de acesso de seus habitantes. São eles que permitem a integração do homem amazônico com a

civilização. É dos rios que esse homem retira o peixe, uma das fontes básicas de sua alimentação. Mas são os rios que também isolam, destroem, inundam e matam.

Com as florestas se dá o mesmo processo: as árvores sofrem todo o processo evolutivo próprio dos seres vivos – nascimento, crescimento, reprodução e morte. Aliás, aqui, apesar da constante presença da morte, a vida sempre renasce. As árvores representam a regeneração, a imortalidade; a vida é um eterno retorno: o corpo que se decompõe vai servir para que outros seres possam se alimentar e viver. As folhas que caem das árvores, em contato com o chão e com a umidade da densa floresta, apodrecem e fertilizam o solo pobre da Amazônia. É vida gerando morte e morte gerando vida. Além disso, o amazônida convive também com outras adversidades próprias dessa região: as doenças tropicais, as picadas de animais peçonhentos, as enchentes dos rios, o isolamento do resto do mundo, etc.

A presença de elementos próprios da desintegração, da calcinação, da corrosão tão comuns ao homem da Amazônia, que aparecem com frequência na poesia de Max, são indícios de que o oposto da vida exuberante da Amazônia tem lugar garantido em sua obra. A linguagem metapoética de *Poesia*, poema de *O Risco Subscrito* (1980), mostra isso com clareza: “Logo te expões/ te entregas/ flor de puro ar/ rubor/ palavra// Logo/ o esmo (bolor)/ te desintegra/ Te diz: flor/ e já não és/ poesia/ és pó” (MARTINS, 1992, p. 210).

Homens e cidade mutilados

A modernidade do século XX acarretou muitas mudanças na vida do homem, que teve de se adaptar aos novos modelos impostos pela vida apressada, estressante e muito mais exigente em termos profissionais. Embora tardia, essa modernidade também chegou ao norte provinciano, e aqui causou sentimentos mesclados de adesão e repúdio. A adesão partiu daqueles que sempre se posicionaram na sociedade de forma vanguardista; o repúdio foi protagonizado pelos tradicionalistas, que não aceitavam as reformas e/ou ineditismos próprios do Modernismo, pois elas descaracterizavam ambientes históricos, além de trazerem consequências desastrosas ao meio ambiente, como o aterramento de igarapés, de mangues, a poluição do solo, das águas e do ar.

Max Martins, como comprovam seus poemas, apesar de em muitos aspectos ser considerado moderno, não se pode dizer que também o seja quanto à aceitação pacífica

da mudança do aspecto dos lugares representativos do passado belenense. A sua revolta está principalmente expressa contra o próprio homem, causador da destruição da cidade, da natureza e de si próprio. Essa revolta e indignação do poeta diante da autodestruição do ser humano, manifesta-se em muitos de seus poemas, como em *Um deus partido ao meio*:

> Um deus partido ao meio
> E em cada pólo um troço,
> Um torso mutilado.
> [...]
> (Meu Deus! Esta cidade!
> Com seu rio tão sujo
> Parindo lama,
> Homem após homem, sêmen gerando
> Sombras e poentes.)
> [...]
>
> (MARTINS, 1992, p. 268)

O poema reveste-se de uma aura negativa. Nele o poeta descarrega toda a sua revolta para com Deus e a humanidade. Primeiro, fala de um deus, misto de monstro (partido ao meio, torso mutilado, deus-cloaca) e ave de rapina; depois, fala do próprio homem, inútil, procriando sombras e poentes. O poeta chega à exasperação quando fala em aspectos ligados à cidade ["Meu Deus! Esta cidade! Com seu rio tão sujo/ parindo lama,!...]. tudo leva a crer que, após muito lutar em vão, o eu lírico, cansado, desiste ["Acolhei-me exangue nesse deus-cloaca..."]. Mas, se existe uma luta, qual seria? Uma das razões para a luta do poeta seria a de preservação da natureza, façanha muitas vezes impossível de conciliar com as exigências de urbanização impostas pelas cidades.

Max enquanto cidadão belenense presencia a mudança de sua cidade, pouco a pouco sendo implodida, dando lugar a uma nova cidade, onde imperam as belas e modernas construções arquitetônicas, erguidas em cimento e aço, envidraçadas ou espelhadas, beleza repudiada pelo poeta que preferia a sua cidade com os traços do passado, com a harmonia e a tranquilidade das casas "honestas", com alpendres ou varandas, onde se podia ver a vida passar lentamente. Na visão do poeta, as novas construções mutilaram a cidade, são monstros engendrados pelo homem, que engoliram os espaços que marcaram o passado histórico de Belém. Agora esses espaços existem apenas na memória e são trazidos à baila sempre que o poeta tem necessidade de gritar a sua revolta e indignação diante do que considera a autodestruição do próprio ser humano.

A explicação para essa angústia, espécie de crise existencialista, é dada por Giulio Argan (1995, 214) quando diz que "o homem faz de sua técnica um mito e, o que é pior, um mito novamente ctônico. Concebe o terror de si, do que pode fazer e do que faz". Essa explicação é complementada por Günter Anders, apud Giulio Argan (1995) quando afirma que

> [o homem] chega a envergonhar-se com a imperfeição e a fraqueza do seu ser biopsíquico em comparação com a perfeição do seu fazer tecnológico. Tem horror de poder realizar coisas melhores do que ele próprio é e quer, o que significa a perda do juízo, a admissão de que o inconsciente é a melhor parte de si. As máquinas agem melhor do que suas mãos. Os computadores raciocinam melhor do que sua cabeça. A cidade, que, no passado, era o lugar fechado e seguro por antonomásia, o seio materno, torna-se o lugar da insegurança, da inevitável luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, do desespero. (ARGAN, 1995, p.214)

Continuando na mesma linha de explicação para o comportamento do homem urbano, Giulio Argan (p. 214) formula a seguinte pergunta: "Mas o que de fato aconteceu na cidade moderna?"

É ele mesmo quem, analiticamente, responde:

> Foi-se reduzindo cada vez mais, até ser eliminado, o valor do indivíduo, do *ego*; o indivíduo não é mais do que um átomo na massa. Eliminado o valor do *ego*, elimina-se o valor da história de que o *ego* é protagonista; eliminado o ego como sujeito, elimina-se o objeto correspondente, a natureza (...). Na concepção clássica, a natureza não é mais do que a parte da realidade infinita em que cada coisa se distingue e se define como ego, porque como tal é pensada. Eliminando o nível equilibrante e discriminante do ego, colocada a existência como uma contínua e angustiante oscilação entre o sub e o superconsciente, a realidade é dada como sub ou supernatureza, oscilação angustiante entre o ínfimo e o sublime. A realidade não é mais dada em escala humana, isto é, na medida em que pode ser concebida, pensada, compreendida pelo homem, mas na medida em que não pode e não deve ser pensada, e sim dominada ou sofrida, objeto de um êxito ou de um malogro; na dimensão, portanto, do infinitamente grande e do infinitamente pequeno, do superior e do inferior. (ARGAN, 1995, 214)

Nos poemas de Max Martins é possível observar essa angustiante oscilação entre situações antagônicas, como entre o sublime e o ínfimo ou entre a sub ou supernatureza:

A cabo da esperança
fomos ao Equador
e na aqua-dor banhar
Janaína, Rainha e Mãe
e Noiva
amarear.
Dali parti para Babilônias.
A seus chamados Ecos; Eros irradiava
postais de Circe pornográficos.

E veio Amor, este amazonas
febres

E mênstruo verde
este rio enorme, paul de cobras
onde afinal boiei e enverdeci
amei
e apodreci.
(MARTINS, 1992, p. 260)

Vida e morte, natureza e destruição são alguns dos contrastes mais marcantes na poesia de Max Martins. Um rio imenso – Amazonas – fonte de vida em abundância, também pode ser tomado como instrumento de destruição. Essa é a realidade da região amazônica: contrastes de toda natureza. Ora é exaltada por suas belezas edênicas, resultante de uma flora e uma fauna singulares no planeta; ora é vista como *Inferno verde*, devido ao clima quente-úmido e existência de muitas doenças endêmicas tropicais [malária, febre amarela, dengue, entre outras]. O poeta têm consciência desses contrastes ["este rio enorme, paul de cobras/ onde afinal boiei e enverdeci/ amei/ e apodreci."]. Diante dessa amável/inóspita natureza, ele é assaltado por dois sentimentos – o êxtase e o medo. Num misto de revolta e de descrença no futuro, a poesia de Max Martins revela-nos um eu lírico pessimista, que só vê destruição, desilusão e abandono.

Rios, barcos, travessias: viajar é preciso

Em *H'era* (1971) o tema da viagem aparece, principalmente, no conjunto de poemas de *Travessia I* e *Travessia II*. É nessa obra que o contato de Max Martins com os mestres da poesia brasileira, européia e norte-americana faz-se perceber com mais nitidez, através do intertexto usado intencionalmente, na referência explícita ao barco bêbado (*bateau ivre*), de Arthur Rimbaud ["Nasci no mar, *dans le bateau/ ivre, drapeau d'Artur, de la nuit;* batel fazendo o mapa e o mapa/ estas suas águas mágoas [...]"] (MARTINS, 1992, p.257). Max, como um barco bêbado, também mergulha na poesia. Sua viagem será marcada por certa desorientação e turbilhonamento, característica fundamental da poesia de Rimbaud.

A viagem, temática ligada aos rios e florestas, é longa, repleta de rotas, idas e vindas, quase sempre interrompida por uma travessia que não se completa ou que o final se torna imprevisível. O poeta se converte no barco bêbado, sem rumo certo, à deriva, entregue à própria sorte. É o que se percebe no conjunto de poemas intitulados

Travessia I e II. Nos poemas dessas duas séries, a necessidade de estar sempre viajando – ou sempre prestes a partir, é constante.

A referência à Amazônia neste poema dá-se na estrofe final: "Canto esta viagem donde trouxe/ astros e asas pelos mastros/ [e aos seus lamentos eis-me chegando/ - *piapitum* no rio defunto/ impaludado]. Esse poema, apesar de no início ser marcado por um certo ar de grandiosidade, em que o poeta é um barco livre, sem rota definida, podendo aportar em qualquer lugar, inclusive no porto das letras francesas, ao chegar ao final, o eu lírico desperta do sonho e se dá conta de que essa viagem termina "no rio defunto impaludado". Ao tornar líricas algumas temáticas - doenças, morte, insucessos, destruição - Max faz questão de enfatizar também o lado menos idílico da natureza amazônica.

A referência ao barco bêbado, metáfora para a palavra livre, é recorrente também em outros poemas de Max. Em *Teu poema*, da obra *Caminho de Marahu* (1983), ela aparece explicitamente quando o poeta se refere ao "herzoguiano barco (...) se debatendo, bêbado/ nesta garganta// Barco/ que arrasto e sirgo selva adentro (águas/ caídas, ecos/ da palavra madura, esperma, água sombrada) e o meu Poema indo [...]". (MARTINS, 1992, p. 106).

No terceiro poema da série *Travesia I*, novamente se percebe o intertexto já nas primeiras linhas: "É preciso navegar, abrir os túmulos/ do sol, em sangue marear./ E abrirmos velas/ e descobrirmos ilhas, oásis, [...]". O pequeno trecho lembra um famoso poema de Fernando Pessoa (*Navegar é preciso/ Viver não é preciso".* O poeta tem consciência dessa necessidade de viajar, que pode até ser uma busca vã, mas necessária. O motivo da viagem torna-se vital, imprescindível à sobrevivência humana. Assim como o poeta português, Max faz um convite a todos os leitores, para que se juntem ao seu barco, tomem seus lugares e saiam sem destino certo, mas com uma missão bem definida: descobrir ilhas, mares, oásis, descobrir o fantástico mundo da poesia: "é preciso navegar, abrir os túmulos/ do sol,/ em sangue marear./ E abrirmos velas, oásis, / o mar em sua pré-missa/ de asas e rebrilhos". (MARTINS, 1992, p. 259).

Este terceiro poema de *Travessia I* mostra que ele apresenta semelhanças, quanto ao início, com o primeiro dessa série. Em ambos há o entusiasmo, o otimismo no começo da viagem. O mesmo não se pode dizer quanto ao rumo e ao final da viagem nos dois, pois cada um segue uma rota e conclui ou prossegue a jornada de forma

diferente. Se naquele, como já se observou, havia uma quebra do tom inicial, grandioso, da viagem, pela intrusão de uma realidade inóspita, cuja chegada se dá num "rio defunto"; neste, embora não se chegue, a princípio, a lugar algum, há uma continuidade da entusiástica viagem.

No quarto e último poema de *Travessia I,* o poema constitui-se de uma estrutura narrativa, com início, meio e fim. No início do poema o poeta fala da intenção da viagem: "A cabo da esperança/ fomos ao Equador / e na aqua-dor banhar /Janaína, Rainha e Mãe/ e Noiva/ amarear". (MARTINS, 1992, p. 260). Cabo da Esperança e linha do Equador são referências geográficas próprias do continente sul-americano. É a partir desse continente que o poeta inicia sua viagem. Equador, semanticamente interpretado como *aqua-dor*, reforça o teor negativo já impresso nos poemas anteriores dessa série, talvez com isso o poeta queira dizer que se trata de um continente marcado por uma realidade sócio-econômico-cultural de proporções quase trágicas, a que todos que estão abaixo da linha do Equador estão sujeitos.

Na segunda estrofe desse poema, a viagem se desloca para um eixo completamente oposto [geográfico-mitológico]: "Dali parti para Babilônias, / A seus chamados Ecos; Eros irradiava / Postais de Circe pornográficos". (MARTINS, 1992, 260). Circe é a feiticeira que encantou toda a tripulação de Ulisses e se apaixonou por este, mantendo-o enfeitiçado de amor em sua ilha durante muito tempo, retardando seu retorno ao lar e à esposa Penélope. Assim como Ulisses, o poeta sai de seu encantamento, volta à realidade e retorna ao local de onde partiu. A referência ao Amor e à morte encontra-se na estrofe que encerra o poema:

> E veio Amor, este amazonas
> fibras febres
> e mênstruo verde
> este rio enorme, paul de cobras
> onde afinal boiei e enverdeci
> amei
> e apodreci.
>
> (MARTINS, 1992, 260)

Amor e morte são a tônica desta estrofe. A referência ao rio Amazonas serve ao poeta para mostrar o outro lado do rio, aquele que é evitado por muitos outros poetas, pois dele fazem parte a destruição, a doença e a morte, aqui lembradas pelos substantivos febre e paul de cobras, bem como pelo verbos enverdeci [lembrando limo,

limbo = inferno] e apodreci. As palavras Amor e amei também deixam claro que o amor liga-se à morte.

E assim se dá a Travessia, ora chegando a portos indesejados; ora prosseguindo com entusiasmo, mas sem rumo definido, multiplicando-se em inúmeros trajetos. Enfim, quase sempre é uma viagem de que se conhece o início, o ponto de partida, mas se ignora o final.

João de Jesus Paes Loureiro, poeta e escritor paraense, emprestantando o termo usado por Walter Benjamin - *flâneur*, achou-o adequado para denominar aquele que se dedica a conhecer a vida amazônica, flanando "como um viajante por passagens da vida cultural amazônica e por sua 'floresta galeria'- ornada de mitos e de símbolos" (LOUREIRO, 1995, p.13-14). Segundo Loureiro, para se conhecer a cultura amazônica é preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas, enfim, *flanar* pela cultura amazônica é, portanto, para Loureiro, deter-se aqui e ali, recorrer ao passado, reenviar-se ao presente, distrair-se minuciosamente num lugar, apressar-se atentamente noutro, em suma, caminhar sem a obrigação imediata de um fim.

Bachelard nos diz que "em tais devaneios que dominam o homem que medita, os detalhes se apagam, o pitoresco perde a cor, a hora não soa mais e o espaço se estende sem limite. A tais devaneios, pode-se muito bem dar o nome de devaneios de infinito. (BACHELARD, 1974, 320). Ainda em sua reflexão esse filósofo afirma que "podemos seguir o caminho contrário e diante de uma imensidão evidente, como a imensidão da noite, o poeta pode indicar-nos os caminhos da profundidade íntima".(p.320).

Se a viagem do poeta Max Martins se configura como uma metáfora para o fazer poético, para a busca do sentido, pode-se concluir, a partir desta análise feita de parte de sua obra que, apesar das constantes investidas contra o rio/mar ou das travessias pelas veredas da palavra, as viagens do poeta *flâneur* Max resultaram ora em circunavegações, retornando ao ponto de partida, ora multiplicaram-se em várias direções, como um labirinto, mas, ao contrário do que se poderia imaginar, aqui o poeta logrou êxito em sua viagem, pois alcançou na poesia a condição de imortalidade. Sua viagem não tem fim, é sempre um recomeço e há sempre um porto a ser descoberto.

Assim, embasado na *Poética do espaço*, poder-se-ia dizer que os dois espaços, o íntimo e o exterior, acabam estimulando-se continuamente. "Parece então que é por sua

'imensidão' que os dois espaços: o espaço da intimidade e o espaço do mundo se tornam consoantes. Quando se aprofunda a grande solidão do homem, as duas imensidões se tocam, se confundem. (BACHELARD, 1974, p.329)

Considerações Finais

Com esta análise, tentou-se mostrar que alguns lugares físicos, que foram decisivos para a formação moral e intelectual de Max Martins, estão presentes em muitos de seus poemas, constituindo um imaginário acerca dos lugares abertos x fechados, dentro x fora da casa. Percebeu-se que os lugares fechados, representados pelos aposentos internos da casa, são carregados de uma atmosfera negativista, pois são sempre associados a momentos tristes de ausência, perda, abandono, estados de espírito que imprimem nos poemas um tom melancólico e pessimista.

Os lugares abertos, representados pela rua, rios, praias e mar, oscilam entre lembranças de um saudoso passado feliz ao lado de familiares e amigos; e de um presente que reflete ora o vazio de uma vida individual quase sem sentido; ora a revolta de uma vida social povoada de indignação devido a pouca importância que o ser humano e os poderes governamentais constituídos têm dado à preservação da memória urbana e da natureza. O poeta se sente impotente, mas não cruza os braços. Mune-se de todas as forças engendradas pela palavra e denuncia através de sua poesia.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

BACHELARD, Gaston. Poética do espaço. In: **Bachelard**. Col. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.

MARTINS, Max. **Não para consolar – poesia completa**. Belém: CEJUP, 1992. (poemas reunidos entre 1952-1992).

TERRITORIALIDADE E ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE NAÇÕES ORIGINÁRIAS AO LONGO DO RIO AMAZONAS DO SÉCULO XVI AO XIX: RELATOS ENTRE FATOS E IMAGINAÇÕES EXPEDICIONÁRIAS

Camila Da Costa Lopes (UFOPA)[1]
Itamar Rodrigues Paulino (UFOPA)[2]

RESUMO:

A Amazônia foi cenário importante para expedições europeias, pois foi porta de entrada para a conquista e a demarcação de território, dominação, disseminação da cultura colonialista, bem como palco dos primeiros inventários da riqueza da geobiodiversidade existente nessa região. Diante disso, o presente trabalho confronta contradições e coerências nas crônicas registradas dos navegadores que passaram pela Amazônia brasileira e identificar a existência de população Konduri que viveu na região abrangida atualmente entre as regiões do Arapucu (município de Óbidos) e Trombetas (município de Oriximiná), resgatando cronistas que relataram suas passagens pelo rio Amazonas, tais como Carvajal (1504-1584) e Acuña (1637).

PALAVRAS CHAVES: Amazônia; Expedições; Territorialidade; Crônicas.

Introdução

Os primeiros pensamentos sobre a região Amazônica e as populações indígenas nos levam a pensar como se deram a organização e o desenvolvimento das sociedades Amazônicas. Em geral, eles são carregados de narrativas comparativas a partir da visão europeia de mundo, além de uma tese sobre as culturas 'simplistas' das populações andinas, pois os europeus acreditavam que a floresta densa e tropical seria era barreira ambiental que impossibilitava a presença de populações complexas nessa região. Outra tese dos expedicionários europeus implica em um reconhecimento de que a porção baixa da Amazônia (região brasileira) era pouca habitada dada a impossibilidade de se estabelecer presença humana numa floresta tropical com densas matas, dificultosos deslocamentos, e solo pobre para o estabelecimento da agricultura.

Um ponto convergente é o de que não havia uma relação intensa entre as culturas dos povos encontrados na Amazônia brasileira com as dos povos encontrados nos Andes. Ainda assim, as populações que viveram na floresta, seja nos Andes ou nos espaços da Amazônia Legal, não dependeram de outras civilizações para se tornarem

[1] Graduada em Geologia (UFOPA) e Mestranda do Programa de Pós-Graduação Saúde, Ambiente e Qualidade de Vida (UFOPA). E-mail: camilacosta_pa@hotmail.com.
[2] Prof.º Dr. em Literatura Comparada. Professor da Universidade Federal do Oeste do Pará.

complexas, pois suas organizações sociais e culturais dependeram inteiramente das relações entre os próprios índios e o que tinha disponível na natureza para sua sobrevivência.

Diante desse contexto, levantamos a seguinte questão cientifica: *quais os pioneiros e principais relatos de territorialidade e organização social de nações originárias ao longo do rio Amazonas do século XVI ao XVII? Até que ponto é possível descrever fatos e imaginações expedicionárias nesses relatos?*

As narrativas contidas nos Relatos Expedicionários

Embora existam registros sobre a complexidade social encontrada ao longo do rio Amazonas entre o século XVI a XVII, pouquíssimos relatos detalham as características que descrevessem com clareza a organização social e cultural dos paleoíndios do Baixo Amazonas. Os relatos expõem visão generalizada e preconceituosa sobre as populações locais, tentando não poucas vezes ocultar crenças e valores dessas populações. Neste sentido, não se pode deixar de alertar que as crônicas relatadas pelos expedicionários sobre a região são puramente eurocêntricas, com fortes distorções da realidade. Por isso, a maioria dos autores assumia frequentemente a condição de adversários dos índios em suas narrações. Geralmente, não falavam as línguas locais, carecendo de intérpretes já subjugados ao juízo europeu, e quase sempre suas prioridades não eram exatamente descrever empaticamente os costumes indígenas (MANN, 2007, 299). Por isso, "A Amazônia, no conceito clássico, é aquela que conformamos em nossa imaginação, trabalhada pelo sensacionalismo de viajantes e de uma literatura exótica, infiel, nociva, que a criou sem qualquer obediência ao real". (REIS [1906], 2001, p.16).

Diante do contexto e do pressuposto de que as narrativas dos cronistas causaram um real impacto aos europeus, pela sua colisão cultural, racial e social (SOUZA, 2009), faz-se necessário investigar os interesses das grandes expedições e, sobretudo, conceituar o significado de cultura internalizado nas narrativas dos cronistas, para descrever a cultura indígena da região. Segundo Mann (2007), é importante compreender que as expedições visavam transcrever obstáculos e a diversidade de bens que poderiam se explorados em um eventual processo de dominação e exploração das terras no interior do continente sul americano, bem como, em um possível achado do

Eldorado. As expedições, ainda segundo Mann (2007), visavam a realização do empreendimento financiado por monarcas espanhóis e portugueses, que designaram pessoas com espírito expedicionário para em suas expedições revelassem algo que considerasse o encontro entre os princípios religiosos e políticos da época; e finalmente atestar e exaltar civilizações europeias em detrimento das comunidades submetidas ao colonialismo dos séculos passados, que nos termos de Tylor, para chegarem ao estágio civilizado deveria passar pela selvageria e a barbárie.

É na perspectiva de refinamento cultural que os primeiros relatos dos cronistas que navegaram pela região do Baixo Amazonas descrevem uma "selva" habitada por populações de selvagens que não possuíam sequer vestimentas, além de narrações de fatos desfavoráveis, fantasiosos, moralistas e preconceituosos de índios na região.

As principais expedições na Amazônia no período moderno

Para esse artigo foram levados em considerações três crônicas que tomamos como primeiros registros sobre os indígenas na Amazônia, sendo que um deles relata o aparecimento dos índios Konduris, na Região conhecida hoje como Óbidos, no Baixo Amazonas.

Frei Gaspar Carvajal (1504-1584) escreveu as crônicas conhecidas como *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana*. Essa *v*iagem que começou em fevereiro de 1541 e terminou em agosto de1542, de início era apenas uma pequena expedição que acompanhava o processo de entrada no interior de terras amazônicas a partir do Pacífico liderado por Francisco de Orellana, e chefiado por Gonzalo Pizarro. A expedição partiu de Quito, no Peru, em busca do país de Canela, onde estava a terra do E*ldorado.*

A expedição fracassou antes mesmo de entrar nos cursos do rio Amazonas, pois além de não terem encontrado o eldorado, a tripulação já estava com escassez de mantimentos alimentares. No final de 1541, com a frustração de Pizarro, Orellana decidiu seguir viagem com apenas alguns homens, em busca de comida para a tripulação, e se caso não voltasse pedira a Pizarro que recuasse. Assim, em um determinado ponto do rio Coca, eles se dividiram, e Orellana, após algumas léguas adentrou o afluente do rio Amazonas, e navegou até chegar ao oceano Atlântico.

Depois de adentrarem o rio, os expedicionários liderados por Orellana navegaram por vários dias sem sinal de povoados e alimentos, e tiveram que comer ervas e árvores da floresta densa. Alguns estavam tão famintos que chegaram a beira da morte. Depois de mais de um mês, já de em 1542, os viajantes começaram a escutar tambores de índios, o que os deixavam muito felizes, porque já estavam exaustos da viagem e quase mortos de fome. E o capitão Orellana se preparou para encontrar tais índios. Numa manhã, depois de viajar mais de 20 léguas, a expedição encontrou quatro canoas com índios e a primeira impressão relatada por Carvajal foi a de que a população encontrada às margens do rio eram organizadas, com hierarquia de cacicado e linguagem própria, hospitaleiros doadoras de alimentos.

É perceptível no relato de Carvajal que as populações existentes às margens do rio já possuíam uma organização social e cultural, pois andavam em grupos, e possuíam cacicados, usavam joias, andavam todos ornamentados antes do território brasileiro virar colônia europeia. Mesmo que não vivessem conforme os moldes e estilos socioculturais dos europeus, elas eram constituídas de sociedades complexas. O relato de Carvajal durante a expedição de Orellana em sua viagem pelo rio Amazonas, descreve índios organizados em densas povoações, principalmente quando alcançara a foz do rio Nhamundá, em junho de 1542.

> Todas estas aldeias são estâncias de pescadores que adentram a terra. Desta maneira estávamos caminhando em busca de um lugar tranquilo para celebrar e alegrar a festa do abençoado São João Batista, precursor de Cristo; e Deus quis que ao dobrar um ponto do rio, vimos adiante na costa muitas e grandes povoações que estavam mais embranquecendo. Aqui de repente nós atingimos a boa terra e o senhorio das Amazonas. (CARVAJAL, 1541, p. 30).

O relato que segue descreve quando a expedição fora atacada por índias guerreiras, que supostamente se chamavam *Conõri*, e se envolveram no episódio em que um dos soldados da expedição espanhola fora morto (GUAPINDAIA, 2008). Conforme a mesma autora, inúmero resto cerâmico encontrado enterrado ao longo de uma extensa área as margens do rio Nhamundá são evidências materiais dos povos relatados pelos cronistas na região, considerados atualmente extintos.

O texto de Carvajal descreve a jornada da expedição logo após a passagem pela foz do rio Negro, no dia 3 de junho e, uma semana depois, pelos assentamentos dos Muras, quando alcançaram o rio Madeira, entrando na região que hoje é o norte do território brasileiro. Nesse momento, a expedição parou para pousar e abastecer-se de

alimentos, e um deles fez um nativo de prisioneiro que lhes contou do reino das mulheres guerreiras. Carvajal então descreve que no dia de São João Batista, portanto no dia 24 de junho, enquanto os espanhóis estavam na praia, foram atacados por nativos vindos da selva sob o comando de uma dúzia de mulheres guerreiras. Surpreendidos, os expedicionários conseguiram escapar desse lugar, convencidos de que realmente havia um reino liderado por mulheres. A vitória bélica das *Icamiabas* contra os invasores espanhóis foi tão avassaladora que o próprio Orellana a relatou ao rei Carlos V, que inspirado nas antigas guerreiras hititas ou amazonas, batizou o rio de Amazonas, nome dado pelos gregos às mulheres guerreiras. O texto de Carvajal é incisivo,

> /.../ Eu quero que você saiba o que a causa que fez esses índios se defenderem de tal maneira. Eles devem saber que são sujeitos e tributários das Amazonas, e conhecida a nossa vinda, foram pedir-lhes socorro e vieram de dez a doze, elas nos viram, elas estavam lutando na frente de todos os índios como capitãs, e lutavam elas tão animosamente que os índios não se atreveram a dar as costas, e se viravam à nossa frente elas os matavam, e esta era a causa pela qual os índios se defenderam tanto. Estas mulheres são muito brancas e altas, e têm cabelos muito longos e trançados e envoltos à cabeça, e são muito vigorosas, e andam nuas com coros cobrindo suas partes vergonhosas, com seus arcos e flechas nas mãos, fazendo tanta guerra como dez índios; e de fato uma mulher dessas mulheres enfiou um palmo de flecha em um dos bergantinos, e outras que menos, e que nossos bergantinos pareciam um porco-espinho. Tomando o nosso propósito e combate, foi Nosso Senhor servido dar força e incentivo aos nossos companheiros, que mataram sete ou oito dessas Amazonas que tínhamos visto, motivo pelo qual os índios desmaiaram e foram derrotados e desbaratados com muitos danos; e porque vinham de outros povoados muita gente em socorro e se tinha de combater e se tornavam a chamar, ordenou o capitão, que pessoas embarcam em grande pressa porque não iria colocar a vida de todos em risco, e assim embarcaram não sem ansiedade, porque os índios já estavam começando a lutar, e mais ainda por conta de que pela água vinha uma grande frota de canoas, e assim nos fizemos e deixamos a terra ao longo do rio. (Carvajal, 1541 [1942], p.43-44).11

Somente no dia 26 de agosto de 1542, Orellana alcançou o oceano Atlântico, então conhecido como Mar do Norte. Seguiu viagem até Cubagua e Santo Domingo, embarcando para Espanha no final de 1542. Dois anos depois, apesar das alegações de sua traição em relação a Gonzalo e Pizzaro, Orellana obteve uma coroa do Rei e propriedade da Amazônia para que pudesse explorá-la. No dia 10 de maio de 1545, Orellana deixou San Lúcar de Barrameda em direção à Amazônia. Porém, foi surpreendido com a própria morte logo após chegar, em novembro de 1546, próximo a Macapá, capital do atual estado do Amapá, no norte brasileiro.

Outro expedicionário cronista importante foi Cristobal de Acuña, que ocorreu em 1637 navegou pelo rio Amazonas e publicado 1641 no livro “Nuevo descubrimiento

del Gran Río de las Amazonas". Sua experiência pelo maior rio tropical ocorreu cerca de um século depois da grande expedição de Francisco Orellana, após ter sido convidado pelo Expedicionário Pedro Teixeira para fazer as crônicas da viagem. Essa expedição foi motivada depois que Teixeira teve conhecimento de uma viagem turbulenta realizada por dois frades franciscanos pelo rio Amazonas, Frei Domingos de la Brieba e Frei André de Toledo, e sete soldados espanhóis (BAENA, 1969), que afirmaram ter atravessado a bacia Amazônica até Belém, semelhante a expedição de Orellana, mas com objetivos diferentes, os de promover ações missionarias junto aos indígenas ditos selvagens, explorar selvas e firmar uma fronteira portuguesa, incentivado pelo então governador da então província do Maranhão e Grão-Pará, Jácome Raimundo de Noronha, que tinha conhecimento de que os Andes não expressavam uma proteção eterna contra os espanhóis (ESPADA, 1889).

Foi então que este governador indicou Pedro Teixeira, para comandar uma expedição, com rota contrária à realizada em 1541 a 1542, por Francisco Orellana, em vista do reconhecimento e delimitação de território fronteiriço. No dia 28 de outubro de 1637, a expedição de Pedro Teixeira parte de Cametá em direção a Quito, no atual Equador. Levava um regimento dado pelo rei, com instruções de que ela devia fazer a exploração do rio Amazonas, descobrir uma comunicação fluvial com Quito e escolher o limite mais conveniente entre os domínios das duas coroas e o local para uma povoação na linha divisória a partir da qual se pudesse ampliar o território português sobre aquele que estava de posse dos espanhóis, apontando também locais para possíveis fortificações; além de estabelecer laços e relações com índios que por ventura encontrasse na expedição. Diante disso, Pedro Teixeira em 28 de outubro de 1637, subiu o rio Amazonas de Belém até o rio Napo, no Peru. A autoria da jornada de Teixeira foi dada ao padre jesuíta Cristobal de Acunã, que editou e publicou o relatos cronistas da expedição em 1641, com o nome de *Nuevo descubrimento del Gran Río de las Amazonas* (REIS, 1906).

No dia 16 de fevereiro de 1639, O Capitão-mor Pedro Teixeira começa em Quito sua viagem de volta para o Pará, ocasião em que Acuña fora convidado para ser o relator da viagem. A expedição de Teixeira seguiu então para Santarém, com a presença do padre Jesuíta Acuña, que escreveu um relatório diário da expedição de Pedro Teixeira bem diverso ao de Carvajal. Acuña não impressiona tanto em suas descrições e tampouco há relatos fantásticos como os feitos por Carvajal, pois seus relatos sequer

mencionam os milhares de guerreiros, as estradas boas, e a porcelana que Carvajal considerara a melhor do mundo. Entretanto, é importante apresentar que Acuña expõe em seu relatório uma diversidade de nações habitando em ilhas, nos barrancos de terra firme, à beira de rios secundários e no interior. Ele descreve mais de cento e cinquenta nações, com línguas diferentes. As nações, conforme Acunã, estão estabelecidas tão próximas umas das outras, que, em muitas delas, no último povoado de uma se pode ouvir o corte da madeira nos outros.

Acuña registrou grandes assentamentos ao longo do rio Amazonas, mas não relata ataques sofridos pela expedição durante a viagem. Há, no entanto, testemunho de guerras entre grupos indígenas rivais. Nos relatos de Acuña há também pontos em comum com os de Carvajal, um deles é o de que a população os tratava bem e dava comida em abundância. As anotações de Acuña se concentraram nas observações da vida cotidiana, agricultura, e manejo de recursos como a criação de quelônios em lagos artificiais. Acuña também relata que na chegada da expedição de Teixeira ao rio Tapajós, os expedicionários testemunharam portugueses atacando e capturando índios Tapajós, e os escravizando para trabalhos braçais em Belém.

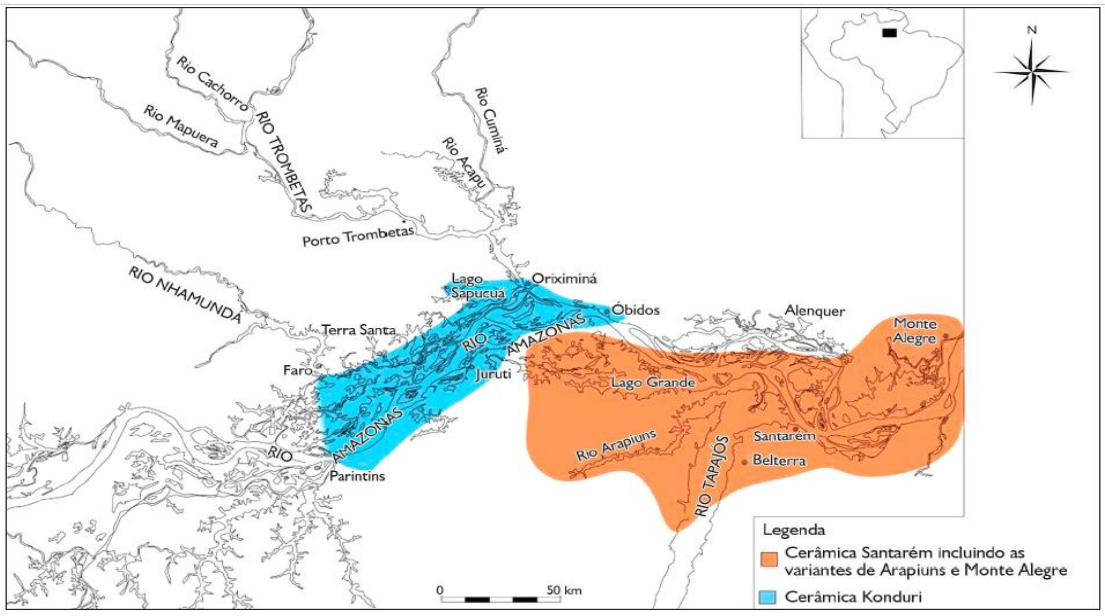
Mesmo que algumas vezes haja uma versão sensacionalista e surreal da região e das pessoas que aqui viviam, não se pode negar que de fato os registros dos expedicionários são os textos primordiais para a compreensão do espaço, da territorialidade e da organização social dos indígenas no norte brasileiro, uma vez que nelas está relatada a exuberância da fauna e da flora, e ainda que de forma exótica, o do homem que habitava esse local misterioso e desconhecido, e foram a partir dessas crônicas que eles tornaram a Amazônia mais “conhecida”.

Konduris: uma comunidade tribal indígena destacada nas expedições citadas:

Os Konduris viveram desde o século V ao XVIII, nas margens e nos afluentes do rio Amazonas (GUAPINDAIA, 2008). Sua primeira aparição, nos registros históricos, está dos primeiros relatos de Carvajal. Ele descreveu a existência de uma grande província povoada por uma densa população indígena, nomeada por ele como São João, habitada predominantemente por mulheres guerreiras. Essa região se encontrava entre Parintins e a algumas léguas de Nhamundá, possivelmente, a região do Arapucu, nos limites de Óbidos e a atual Oriximiná. No dia em que encontraram a região povoada,

estavam à procura de um local para comemorar o dia de São João Batista, por isso, o batismo dessa localidade com esse nome. É importante ressaltar que esses batismos de localidades eram comuns e revelavam uma forte imposição identitária religiosa sobre as localidades 'encontradas' pelos europeus, evidenciando assim uma visão eurocêntrica nos territórios expedicionados. Veja um mapa da região onde era o território Konduri, na região do Baixo Amazonas, onde possivelmente fora fundada a vila de São João Batista. Alguns historiadores, como Nimendajú, costumam apontar Parintins como a sede dessa localidade.

Figura 1: Mapa construído por Curt Nimuendajú sobre dispersão de estilos cerâmicos no Baixo Amazonas. Adaptado de Palmatary (1960, p. 19).



Fonte: Alves, 2018.

Maurício de Heriarte, que escreveu em 1662, a "Descripção do Estado Maranhão, Pará, Corupá e Rios das Amzonas", foi um cronista que reforça a presença do Konduris nos afluentes do Rio Amazonas, "[...] Da banda do norte, que he da outra banda do rio das Amazonas, está o rio das Trobetas, mui povoado de Índios de diferentes nações; como sam Condurins, Bobuis, Aroases, Tabaos, Curiatos e outros muitos; [...]". Em seus relatos Heriarte também indica na região de Trombetas, a existência de população semelhante a relatada por Acuña, porém desvirtuada da moral europeia, afirma ele: "todos eles sam de pouca vergonha. Vivem nûs, assim os homens com as mulheres, sem cobrirem as partes vergonhosas" (HERIART, 1662, p. 38).

Além disso, salienta que o rio Trombetas recebeu esse nome por causa das grandes trombetas que os índios dessa região usavam para festejar seus dias sagrados, e que essa manifestação os diferenciava dos índios habitantes da região do rio Tapajós. Além disso, havia o domínio de técnicas para a sobrevivência, demostrada em registros de desenvolvimento da agricultura, caça e na pescaria, "[...] sam mais fartas de mandioca que os dos Tapajós, e he de muita caça [...]" (1662, p. 39). Conforme Heriarte, os Konduris comiam de tudo, e seu principal instrumento de combate eram flechas envenenadas. Eles também semeavam arroz vermelho, que transformavam em vinho e trocavam com outras nações.

É também de Heriarte o relato de que na procura por um lugar para festejar o dia de São João Batista, os expedicionários de Carvajal foram atacados por várias índias guerreiras, que ficaram conhecidas como *Conuri* ou *Conduris* cuja a tribo recebeu do Rei Carlos V, a denominação de "Amazonas", por associação ideal a mitologia grega. Eles viviam de cinco a sete jornadas ao norte da bacia do Nhamundá (PORRO, 1992). Ressalta-se que diversos estudiosos que investigaram a existência dos Konduris concordam em definir sua presença entre a entrada do Rio Nhamundá, região de Faro e a abertura primeira do estreito do rio Amazonas, que fica a oeste de Óbidos, reforçando a ideia de um possível aldeamento dos Konduris na região onde hoje é conhecida como Arapucu, interior oeste de Óbidos – PA, próximo à entrada do rio Trombetas.

Pouco o quase nada se sabe sobre o significado "Konduri". Segundo Castro, há duas hipóteses para o emprego desse termo aos índios que viveram entre Nhamundá e Óbidos. A primeira é a de que se acredita que o fato de Carvajal, primeira referência histórica dos índios na região, ter empregado esse nome ao combate ocorrido por ele com os índios daquela região, é que se oficializou serem chamados de *Konduris*. A segunda é a de que o nome *Conori* foi citado por um dos índios capturados por Orellana, em um dos combates no Rio Amazonas, e ao ser interrogado afirmou que as mulheres guerreiras eram comandas por uma senhora suprema chamada Coñori, e que em suas terras existiam muitas riquezas, ídolos de ouro e prata, além de cidades que cultuavam divindades solares. (CASTRO, 2018, p. 205).

Por isso, não podemos negar a existência Konduri na região, pois já era notório que na época das primeiras expedições uma sociedade com alto grau de complexidade que habitava as margens e afluentes do rio Amazonas. Essas populações eram hierarquizadas em sua organização social e nos cultos religiosos (GUAPINDAIA,

2008), com domínio das artes artesanais de cerâmicas e da atividade agrícola, o que servem de evidências de que havia certo grau de complexidade cultural nesse grupo indígena.

Considerações Finais

As grandes expedições para o reconhecimento de territórios a serem explorados pelos colonizadores europeus entre os séculos XVI e XIX possibilitaram uma visão geral de territorialidade e organização social das civilizações existentes no novo mundo, até então desconhecidas pelas potências da época. A região norte do continente sulamericano tornou-se um cenário fundamental nas crônicas dos expedicionários devido à presença do rio Amazonas, porta de entrada e saída na conquista e demarcação de território, dominação de colonizadores, disseminação de culturas europeias, e palco dos primeiros inventários da riqueza da geobiodiversidade existente nessa região.

As expedições revelam uma visão europeia da época, e as crônicas, como podemos notar neste artigo, são evidências das contradições e coerências registradas pelos olhos do cronista na sua narração do cotidiano dos navegadores que passaram pela Amazônia brasileira, descrevendo a exuberância e diversidade da fauna, flora e flúvio da região, bem como a existência de populações nos diversos trechos percorridos ao longo do rio Mar, reconhecendo a existência de vários povos que viveram na região, entre eles os Konduris, nação indígena cuja existência é comprovada por meio de vestígios de sua vivência nos municípios de Óbidos e Oriximiná. Embora tenhamos quatro expedições nesses séculos modernos, concentramos o artigo nas duas primeiras, pois nos interessou o território indígena que servira de inspiração ao termo amazonas.

A partir dos relatos desses cronistas, podemos fazer duas interpretações, a de que os Konduris homens possivelmente fossem comandos por mulheres, e a de que o grupo tribal possuía todas as características de sociedade desenvolvida daquela época, com forte domínio da técnica de produzir material cerâmico e de plantio.

Finalmente é fundamental reconhecer que os relatos cronistas são ferramentas importantes na discussão sobre territorialidade e organização social de nações originárias ao longo do rio Amazonas entre os séculos XVI e XIX, ainda que encontramos fatos e imaginações do europeu colonizador. A maioria dos relatos dos cronistas que navegaram pelo rio Amazonas descrevem a “selva” e suas populações,

como selvagens desprovidos de moral, por vezes ingênuos. Apesar disso, não se pode negar que esses são os primeiros registros e impressões oficiais sobre a região do Baixo Amazonas. Todavia, mesmo que algumas vezes haja uma versão sensacionalista e surreal da região e das pessoas que viviam nessa região, não se pode negar que de fato os registros dos expedicionários são os textos primordiais para a compreensão do espaço, territorialidade e organização social dos indígenas no Brasil, uma vez que nelas são relatadas a exuberância da fauna e da flora, e do homem que habitava esse local misterioso e desconhecido, e foram a partir dessas crônicas que tornaram a Amazônia mais "conhecida".

Referências

ACUÑA, Cristóbal. **Nuevo descubrimiento del Gran Río de las Amazonas.** Madrid (ESP), Imprenta del Reino, 1641.

BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. ***Compêndio das* Eras da Província do Pará**. Belém-PA, Universidade Federal do Pará, 1969.

CARVAJAL, G. (1542). **Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana.** Edición y notas de Mª de las Nieves Pinillos Iglesias. Madrid-ESP, Babelia, 2011.

CASTRO, Luis Paulo dos Santos de. **Índios Conduri: sob o Olhar de Viajantes e Missionários na Amazônia Colonial.** Em: Revista Temporis [ação] ISSN 2317-5516 | v.18 | n.1 | jan./jun. | 2018 | ano 21 p. 197-216 (de 269).

ESPADA, Márcos Jimenez De la. **Viaje del Capintán Pedro Teixeira del Rio de las Amazonas (1638-1639**). Madrid-ESP, Imprenta de Fortanet Calle De La Libertad, 1889.

GUAPINDAIA, Vera Lúcia C. **Além da Margem do Rio - A Ocupação Konduri Pocó na Região de Porto Trombetas, PA**. São Paulo, MAE / Universidade de São Paulo, 2008. Tese de Doutorado. 194p.

HERIARTE, Mauricio (1662). **Descripção do Estado Maranhão, Pará, Corupá e Rios das Amzonas.** Viena-AUS, Vienna D'Autria (Carlos Gerold). 1874.

MANN, Charles C. 1491. **Nova revelações sobre as Américas antes de Colombo.** Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro, Objetiva, 2007.

MARTINS, Maria Cristina Bohn. **Descobrir e Redescobrir o Grande Rio das Amazonas: as Relaciones de Carvajal (1542), Alonso de Rojas Sj (1639) e Christóbal de Acuña Sj (1641)".** Em: Revista de História 156 (1º SMT de 2007), P. 31-57.

PORRO, Antonio. Dicionário Etno-Histórico da Amazônia Colonial. Cardenos do IEB. São Paulo, IEB / Universidade de São Paulo, 2007.

REIS, Arthur Cézar Ferreira (1906). **A Amazônia e a integridade do Brasil –** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001.

RODET, Maria Jacqueline; GUAPINDAIA, Vera & MATOS, Amauri. **Análise tecnológica e cadeia operatória: uma nova proposta para a indústria lítica lascada das culturas ceramista da Amazônia.** In: Arqueologia Amazônica / Organizada por Edithe Pereira e Vera Guapindaia. Belém: MPEG; IPHAN; SECULT, 2010.

SOUZA, Márcio. **HISTÓRIA DA AMAZÔNIA.** Manaus: Valer, 2009.

CARNAPAUXIS NA AMAZÔNIA E A CARNAVALIZAÇÃO COMO NARRAÇÕES DA VIDA SUSPENSA DA REALIDADE GROTESCA PROVOCADA PELO RISÍVEL MASCARADO FOBÓ

Elian Karine Serrão da Silva (UFOPA) [1]

Resumo: Como manifestação cultural de referência em Óbidos e no Estado do Pará, *O Carnapauxis: a Festa do Mascarado Fobó*, une a tríade cultura, literatura e arte em sua dinâmica cultural. Quanto à cultura, o *Carnapauxis* é Patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará; quanto à arte possui um aparato de personagens, indumentárias e representações artísticas de caráter jocoso, mas ao mesmo tempo sério; e quanto à literatura, o evento festivo obidense carrega consigo narrativas imagéticas sobre a *Carnavalização,* o *Riso Ambivalente* e o *Realismo Grotesco* que se unem na manifestação de um elemento cultural denominado *Mascarado Fobó.*
Palavras-chave: Cultura; Literatura; Arte; Amazônia; Carnapauxis.

Na Amazônia Brasileira, no estado do Pará, está situado o município de Óbidos, agregador de múltiplas influências culturais, entre elas a do colonizador português, e de outras matrizes culturais estrangeiras como a de italianos, japoneses, judeus marroquinos, além das diversas culturas africanas como Bantus e Yorubás, além das já existentes tribos originárias Konduri, Munduruku, Pauxis e outras. A partir deste cenário ímpar de diversidade cultural, podemos debater de que forma a tríade cultura, literatura e arte está inserida no contexto dos eventos culturais coletivos deste município.

Considerações iniciais sobre Óbidos e o Carnapauxis

Em Óbidos, ocorre um evento conhecido como *Carnapauxis: a Festa do Mascarado Fobó*. Todavia, o nome *Carnapauxis* foi adotado e legitimado no ano de 2008, porém, a manifestação carnavalesca com a presença do Mascarado Fobó é um festejo tradicional que acontece anualmente na cidade de Óbidos há mais de cem anos, mantendo vivas as raízes de formação cultural e identitária do Baixo Amazonas até os dias atuais. Historicamente, após anos de pedidos formais junto ao governo do estado do Pará, os gestores públicos do município de Óbidos conseguiram que fosse aprovada a instituição do *Carnapauxis* e do *Mascarado Fobó* como Patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará, por meio da Lei Ordinária n° 7.225, de 24 de novembro de 2008 [2], o

[1] Graduada em Enfermagem (UEPA), Mestra em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (UFOPA). Contato: karinessilva@outlook.com.

[2] Pode-se acessar a Lei Estadual Ordinária n° 7.225, de 24 de novembro de 2008, pelo sítio da Assembleia Legislativa do Pará (ALEPA): http://bancodeleis.alepa.pa.gov.br:8080/arquivos/lei7225_2008_88727.pdf

que denota a importância histórica e cultural deste festival, para os participantes e apreciadores de cultura na região amazônica, principalmente aos habitantes da região do Baixo Amazonas, no Estado do Pará. A lei declara como *Patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará,* o *"CARNAVAL CARNAPAUXIS" e seu símbolo, "MASCARADO FOBÓ", no Município de Óbidos e dá outras providências.* Seguido a este preâmbulo, a Assembleia Legislativa do Estado do Pará estatui com a sanção da então governadora Ana Júlia Carepa, os seguintes artigos:

> Art. 1° Fica declarado patrimônio cultural e artístico do Estado do Pará, para os fins previstos nos arts. 17, inciso III, 18, inciso VII e 286, incisos I e II da Constituição do Estado do Pará, o "CARNAVAL CARNAPAUXIS" e o seu símbolo "Mascarado Fobó", como forma de expressão cultural e artística do Município de Óbidos.
>
> Art. 2° Esta declaração objetiva:
>
> I - a preservação, conservação e proteção às formas de expressão, objetos, documentos, fantasias, danças e músicas do "CARNAVAL CARNAPAUXIS";
> II - inclusão do "CARNAVAL CARNAPAUXIS" e o seu símbolo "Mascarado Fobó" nos calendários cultural, artístico e turístico anual do Estado do Pará.
>
> Art. 3° Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

O reconhecimento legal da legitimidade e singularidade do Carnapauxis e do Mascarado Fobó evidencia a preocupação com o aspecto cultural do município, pelo próprio município e pelo estado do Pará, bem como demonstra valorização da expressão artística e cultural de Óbidos colocando em evidência o diferencial de sua rica cultura em nível de Estado, enfatizando três eixos fundamentais: preservação, conservação e proteção.

Quanto ao carnaval, cabem aqui importantes considerações do estudioso russo Bakhtin sobre manifestações desse tipo. Embora este autor faça referência ao período Medieval e Renascimento, as concepções e significados evocados e manifestados nesta época são essenciais à compreensão do que atualmente vive-se e acredita-se ser o carnaval. Para usufruir desses conhecimentos, aflora-se a sensibilidade e a compreensão dos significados das manifestações carnavalescas e o uso desse entendimento nas análises das manifestações no período atual.

O carnaval de Óbidos – Carnapauxis – é um evento que tem data móvel e possui como símbolo cultural o Mascarado Fobó. Esse personagem se traveste de macacão, máscara e uma espécie de chapéu denominado capacete. Ele surge durante todo o período de carnaval, mas também em eventos festivos fora de época, com seu trejeito

cultural peculiar, jogando amido de milho [maisena] sobre os brincantes. O *Carnapauxis: a Festa do Mascarado Fobó* é um evento conhecido como uma das mais importantes festas carnavalescas do norte brasileiro.

É de conhecimento comum que o carnaval é um ambiente de festa, *lócus* de alegria e emoções, onde foliões e brincantes têm a liberdade para brincar a sua maneira e participar de um tipo de confraternização universal que independe de sexo, idade, e condição econômica e social. É um evento de encontro de pessoas diversas no decurso do qual, durante a brincadeira, as individualidades tomam corpo e transformam-se em coletividade de brincadeiras, risos, alegrias e deboches.

A tríade cultura, literatura e arte no cenário carnavalesco de Óbidos-Pará

Em se tratando de risos no contexto cultural carnavalesco, Óbidos destaca-se por incorporar em sua manifestação a presença do Mascarado Fobó, personagem que tem a condição de provocar risos e deboches. Ele se utiliza de maisena para promover sua zombaria, intercalando sua desenvoltura nas danças, músicas e ritos carnavalescos com o *ensujamento* dos foliões e brincantes por meio do uso do amido de milho ou da maisena, bem como de pessoas que participam direta e indiretamente do evento. Sujar uma pessoa que não esteja na brincadeira é uma forma encontrada pelo mascarado para convidar a todos, participantes ou não, a tomar parte ativa no evento. Esse convite ocorre por meio do riso que passa a exercer uma função simbólica e se torna eixo estruturante dessa manifestação, conferindo continuidade durante todo o processo, haja vista estar permanentemente imerso no cenário do festejo.

Conforme Bakhtin (1987), o carnaval constitui-se um conjunto de manifestações da Cultura Popular que provoca relações entre o mundo sério e o cômico, embora o próprio autor afirme que essa dualidade na percepção de mundo já existia desde o período primitivo. Ele constata que,

> A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia ("riso ritual"); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sósias paródicos (BAKHTIN, 1987, p. 5).

O exposto por Bakhtin nos ajuda a compreender que a relação entre o sério e o cômico somente era possível no período primitivo devido não haver uma organização de grupos em classes, hierarquizações e Estado, conforme ocorre na modernidade. Bakhtin

afirma que “os aspectos sérios e os cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, ‘oficiais’” (BAKHTIN, 1987, p. 5). No entanto, com o estabelecimento do regime de classes e de Estado, esta sacralidade passa a não mais comungar dos mesmos valores, isto é, a partir do estabelecimento deste tipo de hierarquização originam-se conflitos entre o sério e o cômico, dificultando a outorga de direitos iguais entre as manifestações oficiais de cunho erudito e as não-oficiais de cunho popular, sendo as primeiras de caráter sério e as últimas de características cômicas. Comenta Bakhtin:

> [...] Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas - algumas mais cedo, outras mais tarde - adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. É o caso dos festejos carnavalescos no mundo antigo, sobretudo as saturnais romanas, assim como os carnavais da Idade Média que estão evidentemente muito distantes do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia (BAKHTIN, 1987, p. 5).

Observa-se que no período Medieval e Renascimento, o carnaval não teria surgido apenas como uma simples manifestação cultural, pois ele ocorria fundado em aspectos diferenciais que permitiam aos participantes da cultura popular exprimir uma ideia de compreensão de mundo embebida por práticas culturais peculiares que ultrapassavam uma simples representação, isto é, em sua essência as práticas populares representavam certas rupturas sociais, políticas e religiosas, por meio da apresentação crítica e denunciadora de uma dada realidade apregoada pela cultura erudita. Em outra obra de Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, o autor define esta manifestação festiva, não como um fenômeno literário, e sim como um espetáculo ritualístico que agrega ações e gestos configurando uma linguagem específica reveladora de uma compreensão da realidade, denominada linguagem concreto-sensorial simbólica. É a partir da análise desta linguagem una e diversificada que ocorre a transposição para a literatura originando o conceito de Carnavalização, cuja teoria envolve categorias imprescindíveis para a sua composição, isto é, são características minuciosas que se desenvolvem no carnaval e que, ao serem apropriadas pelos estudos de Bakhtin são interpretadas em sua linguagem específica, sensível e artística, na qual o sincretismo do carnaval é evidenciado. A linguagem da teoria da Carnavalização é concreto-sensorial simbólica porque é resultado do ajuntamento de gentes, do contato físico dos corpos, do

sentimento de pertencimento à coletividade. O trecho a seguir apresenta de um modo geral as características das manifestações carnavalescas que analisadas de modo sensível e minucioso originaram a teoria da Carnavalização:

> Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de *jogo,* elas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. E é verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte. No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente *artística* do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação (BAKHTIN, 1987, p. 6).

É notório que Bakhtin amplia o significado do carnaval em um sentido artístico e o eleva situando-o nas fronteiras entre a arte e a vida. Em síntese é a própria vida sendo tecida com elementos característicos da representação teatral que no lócus do carnaval tomam grandes proporções quando consideradas em sua essência e profundidade. Sendo assim, é a vida representada no carnaval na sua beleza, na sua arte, na sua verdade, originando o que Bakhtin denominou de Carnavalização.

Um outro conceito importante e que cabe aqui ser discutido é o conceito do Realismo Grotesco, isto é, ao tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações. Bakhtin (1987) define o Realismo Grotesco como uma concepção estética da vida prática que representa a cultura cômica popular.

O sistema de imagens da cultura cômica popular constitui-se de elementos materiais e corporais, como por exemplo, imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, entre outros. O Realismo Grotesco têm relação com o Carnapauxis porque ambos possuem um caráter universal, festivo e utópico. Bakhtin (1987, p. 17) reforça que no Realismo Grotesco "o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível". Numa linguagem explicativa e minuciosa Bakhtin (1987, p. 17) descreve que:

> No Realismo Grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. *O princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular,* e como tal opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo,* a todo *isolamento e confinamento em si mesmo,* a todo caráter ideal abstrato, *a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo.*

Entende-se que o Realismo Grotesco tinha na sua essência a coletividade como eixo norteador em que as práticas individuais perdiam o sentido na cultura cômica

popular. Assim ocorre no Carnapauxis, as identidades individuais se dissolvem para dar vez às identidades coletivas. Neste sentido, Bakhtin (1987, p. 17) ressalta que "As manifestações da vida material e corporal não são atribuídas a um ser biológico isolado ou a um indivíduo "econômico" particular e egoísta, mas a uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico". Nota-se mais uma vez, o significado coletivo sobrepondo-se aos aspectos individuais nesse contexto cultural.

O autor amplia a discussão descrevendo características peculiares de uma época, mas que se refletirmos e trouxermos para o presente elas também caberão ao período em que estamos vivendo, a contemporaneidade. Para ele, a natureza do carnaval é não oficial e, por conseguinte, popular, configurando uma segunda vida do povo, em que todos participam numa comunhão utópica de liberdade e fartura, na qual ocorre a suspensão de todas as hierarquias e a dissolução da fronteira que há entre a arte e o mundo. A vida no *lócus* do carnaval era considerada como uma segunda vida do povo, ou uma vida em paralelo à normalidade social, por conta dos ritos e espetáculos carnavalescos com suas visões de mundo, do ser humano e de suas relações de conflito e contradição à Igreja e ao Estado, instituições que primam pelo rigor hierárquico e erudito nas relações políticas e sociais (BAKHTIN, 2010).

Remontando ao cenário cultural de Óbidos, ao ser indagado sobre o regime carnavalesco de Óbidos quanto ao surgimento da brincadeira do Mascarado Fobó, personagem responsável pela manifestação e veiculação do riso no Carnapauxis, Canto (citado por SILVA, 2018)[3] afirmou que possivelmente ele teria surgido a partir de uma concepção de desigualdade social, política e econômica entre classes distintas, deflagrada, inicialmente, pela rivalidade entre famílias ricas e pobres, posteriormente, entre sociedade civil e governantes, e atualmente por classes desfavorecidas e pessoas que de alguma forma se sentem marginalizadas versus as representações institucionais. Essas pessoas da sociedade se utilizam do espaço cultural do Mascarado Fobó para fazerem suas críticas ao modelo de sociedade que instituiu um regime de hierarquias fundado em formas oligárquicas de poder político e de classe socioeconômica, por meio

[3] José Raimundo Canto, participante ativo dos festejos carnavalescos de Óbidos como folião, brincante e organizador do Bloco Carnavalesco de Óbidos Xupaosso, fora entrevistado em fevereiro de 2017 em Óbidos-Pará, por ocasião da coleta de informações que serviram de fundamentos na composição da dissertação de mestrado de Elian Karine Serrão da Silva. Cf: SILVA, Elian Karine Serrão da. O Mascarado Fobó entre a *Seriedade* e a *Ludicidade*: uma investigação sobre o Folião da Amazônia no Cenário Carnavalesco de Óbidos-Pará. 2018. Pp. 117. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Oeste do Pará, Santarém-PA, 2018.

da debilitação das condições sociopolíticas e econômicas da população mais humilde.

Por isso mesmo, a manifestação do Mascarado Fobó durante a festa do Carnapauxis é pautada nos princípios de autonomia e de liberdade, na medida em que ela ocorre fazendo uso de recursos materiais parcos e de vastos recursos simbólicos que nascem da criatividade singular da coletividade anônima. Além disso, Canto (citado por SILVA, 2018) depõe que a magia desta brincadeira carnavalesca do Mascarado está na competição entre diferentes classes e públicos. Consequentemente, é durante a Festa do Mascarado Fobó que as diferenças sociais e econômicas são evidenciadas e manifestadas no contexto carnavalesco na forma de risos, brincadeiras e gargalhadas. Por isso também, a função do mascarado é suspender por um instante as relações hierárquicas entre ricos e pobres; negros, brancos e índios; homens, mulheres e pessoas de outras opções sexuais; adultos, jovens e crianças; visitantes, turistas e moradores. Todo mundo se aproxima; cada um traduz o ato do outro como uma brincadeira; fazendo com que *a liberdade e a independência mútuas* se mantenham em equilíbrio em prol do bom humor universal (BAKHTIN, 1987, p. 215). Neste sentido, o Carnapauxis e o Mascarado Fobó, devolvem ao povo sua condição de coletividade, historicidade, liberdade, simetria social e, principalmente, sacraliza o sentido sério da brincadeira. É neste aspecto que se funda a identidade cultural do festejo obidense.

Bakhtin (2010) sintetiza uma ideia que parece caber perfeitamente neste contexto quando refere que o carnaval é o *lócus* privilegiado da inversão, em que os marginalizados apropriam-se do universo simbólico, numa espécie de disparo à alteridade, privilegiando-se o marginal, o periférico, o excludente. Nessa perspectiva, parece-nos que o Mascarado Fobó assume esse papel, de indivíduo desprovido de poder enquanto cidadão no dia a dia, mas que no período do carnaval toma para si o empoderamento e se transforma em uma personalidade que dá vida e expressão ao que é vivido pela população.

No âmbito desta discussão, pode-se retomar as reflexões do autor sobre o carnaval como uma manifestação que se opõe ao sério, ao medo, ao individual, à discriminação, ao dogmático. Tais sentidos e representações estão presentes no universo carnavalesco do Mascarado Fobó incorporados ao riso, às gargalhadas, às brincadeiras, à alegria e à magia do Carnapauxis. Neste sentido, o riso surge para unificar a diversidade de manifestações carnavalescas conferindo dimensão cósmica, ajudando as

classes populares em seu processo simbólico de oposição ao tom sério e à solenidade repressiva da cultura oficial erudita e do poder eclesiástico, não se limitando a um sentido negativo e destrutivo, mas conduzindo o coletivo que ri ao extravasamento de sua liberdade. Em sentido mais amplo, Bakhtin define que o riso:

> É, antes de mais nada, um riso *festivo.* Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato "cômico" isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é "geral"; em segundo lugar, é *universal,* atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente:* alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 1987, p. 10).

A partir de sua concepção, Bakhtin destaca três conceitos para sintetizar o significado do termo e os organiza em três níveis de importância. Segundo o autor o riso é *universal*, *ambivalente* e, sobretudo, é patrimônio do *povo*. É, em primeiro lugar, patrimônio do *povo* porque todos riem e o caráter popular é inerente ao carnaval. Em segundo lugar, é *universal* porque atinge todos os públicos e coisas por ser algo natural do ser humano e em terceiro lugar é *ambivalente* porque pode assumir significados distintos, ou seja, pode haver simultaneamente afirmação e negação.

Vale ressaltar que o riso ambivalente constituiu-se um termo de grande importância e significado no contexto carnavalesco e social da época, pois conforme Bakhtin (1987, p. 11) "(...), o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem". Ou seja, nesse caso, os que riem comungam de uma mesma concepção de mundo de que o riso é parte essencial no cotidiano e no carnaval, e apresenta diferentes vieses de acordo com o espaço no qual é manifestado.

Tais conceituações de Bakhtin levam-nos a refletir sobre o real significado que o Mascarado Fobó representa para o povo obidense e para a população do Baixo Amazonas. Parece-nos que o significado do Mascarado encontra-se implícito ou talvez ainda seja desconhecido, ou ainda não tenha sido completamente desvendado por quem vive e faz parte direta ou indiretamente da manifestação cultural. Contudo, a partir do que nos propõe Bakhtin em seus estudos, é plausível afirmar a existência de materialidade no papel do Mascarado Fobó no carnaval, pois o ajuntamento de símbolos, concepções e sentimentos, tais como risos, alegria, brincadeiras, gargalhadas,

fantasias, máscaras, revanche, deboche, anonimato, seriedade, personificam o personagem dando caráter de identidade e originalidade ao Mascarado.

Portanto, o indivíduo protagonista do festejo que oculta sua identidade na identidade mascarada externaliza o sério e desgastante jogo de relações entre ricos e pobres no cotidiano normal, por meio de deboche do mascarado que, sabedor da impossibilidade dos brincantes conhecerem ou reconhecerem a identidade do folião mascarado, manifesta sua zombaria de forma peculiar que é lançando amido de milho nos brincantes e foliões e levando por seus atos às pessoas ao riso debochado. Os brincantes, por sua vez, acabam por aceitar seus deboches, o espalhamento de *maisena* em seu rosto, interpretando a situação como condição *sine qua non* da brincadeira, embora essa ludicidade contenha mais de seriedade do que o próprio folião e brincante consegue perceber. Além disso, os que percebem a seriedade são os que realmente incorporaram-se à festa e compreendem o seu real significado.

Assim sendo, o Mascarado Fobó é um personagem de forte representação popular, com sua desenvoltura atrelada ao espalhamento de maisena e ao riso como brechas de resistência às cegueiras das elites estatais e religiosas. Por meio dessa prática, percebemos a crítica à sociedade que também se assemelha ao que ocorria no período antigo. Esse conjunto de percepções, sentimentos, atitudes que ora são revelados pelo riso e ora pela seriedade são particularidades que caracterizam o cenário cultural carnavalesco de Óbidos, cuja celebração está na alternância entre ludicidade e seriedade; ludicidade para vivenciar a seriedade da vida, mas seriedade também para compreender como ela ocorre e como pode ser vivida na suspensão de uma realidade e de uma normalidade feita de classes sociais com padrões econômicos distintos e distantes para dar vazão ao extravasamento do peso da vida na região do Baixo Amazonas. Por isso, o Mascarado Fobó é porta-voz das diversas culturas do Baixo Amazonas. Suas atitudes dissimuladas, debochantes e de rupturas impõem crises no pensamento burguês local de cultura europeia, teimoso em desconsiderar ou cooptar para seu espaço de domínio o pensamento caboclo na tarefa de apresentar o habitante amazônida ao mundo, despido de suas condições sociais, econômicas, políticas e até mesmo culturais hierarquizadas.

Em outros termos, o Mascarado Fobó é uma necessidade cultural na região do Baixo Amazonas, não para fazer outros rirem dele, mas para ele dar ao não mascarado,

ao folião ou brincante, a condição de rir de si mesmo, de sua própria idiotice e estupidez. Seria, pois, um riso libertador porque é de reconhecimento das limitações contingenciais humanas e apontamento para o desprendimento moral, por isso, transformador da sociedade que vive na Amazônia.

Considerações finais

O riso é uma manifestação da condição humana e está presente em diferentes contextos na sociedade. Todavia, a depender do contexto no qual a sociedade se encontra, o riso pode ter significados variados em sentido e profundidade. Ele parece abranger um simples significado, mas quando analisado sob diferentes vieses, como por exemplo, o da história, da estética, da cultura, da política e até mesmo a partir de uma perspectiva religiosa, ele se apresenta de diferentes formas e com características distintas.

No período Medieval e Renascentista, o riso representava força, resistência, liberdade e vitória; significações diversas de sentido e profundidade tão intensos que acabaram por se tornar marco dessas épocas. Um olhar mais atual dessa lógica, porém, nos permite afirmar que no contexto da contemporaneidade cultural carnavalesca de Óbidos, essas significações são semelhantes. Embora distante das questões polêmicas da época analisada por Bakhtin, o riso carnavalesco contemporâneo de Óbidos obedece ao momento político, econômico e social vivido. A partir dessa análise – dois períodos de tempo, dois modos de compreensão de mundo, dois estilos de vida completamente distintos moldados mediante inúmeros fatores – foi possível extrair concepções do passado para compreensão do presente, isto é, fizemos uma aproximação de ideias de períodos distintos que foram importantes para criarmos uma concepção mais concreta sobre o real sentido do riso no Carnapauxis em Óbidos, que sofre a influência dos foliões, dos brincantes, e do próprio Mascarado Fobó. Constatou-se também que um elemento fundamental e presente no contexto carnavalesco do Mascarado Fobó, e nas manifestações carnavalescas em geral, é o riso, que perpassa gerações e evidencia um forte simbolismo quando manifestado em seu contexto cultural.

Neste sentido, reconhecer o Mascarado Fobó como símbolo da seriedade e do lúdico no festejo carnavalesco é valorizar um objeto patrimonial que confere conhecimento de uma época por meio de sua manifestação sensível, pois este constitui dimensão estética da vida humana amazônida, e a partir dele o indivíduo organiza e

constroi seu mundo diante da coletividade. O Fobó não está interessado em emprestar sua máscara em um determinado evento, pois esse empréstimo é insuficiente para tocar o folião e o brincante no seu estado suspenso. O mascarado está interessado em instigar suas vítimas a deixar se envolver pela experiência da arte na condição de personagem de maneira que o mundo da realidade esteja plenamente envolvido com esse mundo do Carnapauxis.

Ademais, o Mascarado Fobó constitui-se figura fundamental da cultura popular de Óbidos, que marca anualmente os carnavais obidenses; provoca na sociedade a instigação do imaginário que se firma com o anonimato intercalando risos, brincadeiras em meio a seriedade, o que conduz ao riso ambivalente defendido por Bakhtin que se sustenta por assumir dualidade de sentidos enriquecendo o enredo carnavalesco de Óbidos.

As múltiplas características que desenham o carnaval obidense levam-nos ao debate sobre a Carnavalização, pois há no Carnapauxis uma linguagem específica de mascarados, foliões, brincantes e sociedade em geral no desenrolar do carnaval e que se alternam com o trejeito cultural amazônida. Discutir o sentido da Carnavalização incita-nos a refletir sobre o Realismo Grotesco que também é perceptível no Carnapauxis e na magia do Mascarado Fobó, pois as particularidades de cada indivíduo diluem-se para dar origem às identidades coletivas que compõem o universo cultural do Carnapauxis e do Mascarado Fobó.

Em síntese, pode-se dizer que o Riso, o Mascarado Fobó e o Carnapauxis compõem uma tríade detentora de teorias e significados que variam do simples ao complexo, cujos elementos estão diretamente relacionados entre si sendo impossível sua dissociação e é a comunhão desses valores no contexto cultural de Óbidos que caracteriza uma das maiores festas carnavalescas do Baixo Amazonas e do Brasil.

Referências

BAKHTIN, M. M. *Problemas da Poética de Dostoiévski.* Trad. Paulo Bezerra. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateshi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BURKE, P. *Cultura Popular na Idade Moderna:* Europa, 1500-1800. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CANTO, J. R. *José Raimundo Canto*: depoimento [fev. 2017]. Entrevistadora: Elian

Karine Serrão da Silva. Óbidos, 2017. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.

ESTADO DO PARÁ. *Lei n° 7.225, de 24 de novembro de 2008,* que institui Carnapauxis e o Mascarado Fobó como Patrimônio do Pará. Disponível em: http://www.xupaosso.com.br/ index.php/carnapauxis/noticias-do-carnapauxis/1913-o-carnapauxis-e-patrimonio-cultural-do-para. Acessado em 20.06.17

MAZZOLENI, G. *Homo Ridens:* o Riso como instrumento cultural. Em: Perspectivas, São Paulo, 12/13: 229-23S, 1989/90.

MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio.* Trad. de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

PAULINO, I. R. *Entre les remous de l'imaginaire et les houles du réel:* un regard sur la littérature amazonienne brésilienne dans la contemporanéité. Em OLIVIERI-GODET, Rita (org.). Cartographies littèraires du Brèsil actuel. 1ª ed. Bruxelles: Peterlang, 2016.

SILVA, Elian Karine Serrão da. *O Mascarado Fobó entre a Seriedade e a Ludicidade:* uma investigação sobre o Folião da Amazônia no Cenário Carnavalesco de Óbidos-Pará. 2018. Pp. 117. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Oeste do Pará, Santarém-PA, 2018.

POLÍTICAS PÚBLICAS SOCIOAMBIENTAIS: um olhar sobre a região do Tapajós, a partir da instalação dos Portos no Distrito de Miritituba

BATISTA, Elines dos Santos[1]

Resumo: Este trabalho buscou analisar os impactos socioambientais na comunidade do Distrito de Miritituba em Itaituba - Pará, em razão da construção dos Portos e tentando compreender se há políticas públicas sendo implementadas para amenizar estes, a partir da visão de moradores da comunidade. A análise deu a partir das narrativas coletivas e populares, as falas dos moradores que residem a mais de dez anos no distrito. Notou-se que a relação entre sociedade e desenvolvimento têm interferido de forma intensa na comunidade, inclusive na cultura e na qualidade de vida dos atores sociais envolvidos e as políticas públicas aplicadas nem sempre conseguem atender às demandas e necessidades destes indivíduos.
Palavras-chaves: Grandes Projetos Governamentais. Vozes da Amazônia. Desenvolvimento.

Introdução

A discussão em torno da relação entre sociedade, meio ambiente e qualidade de vida tem sido tema nos principais debates nos dias atuais, pois a utilização dos recursos naturais tem acontecido de forma descontrolada, e nesse caso o desenvolvimento e crescimento das cidades têm interferido no meio natural e em muitos momentos sem o devido controle e conscientização, uma vez que o tempo de vida que os recursos naturais levam para se recompor é longo (SCHUBER; MORAES, 2015).

A evolução e transformação do cenário em desenvolvimento através de instalação de empresas, construção de casas, plantações e criação de gado, entre outros, têm ocasionado impactos nas áreas ambiental, econômica e social, pois trazem consequências e mudanças na maneira de viver dos indivíduos, ou melhor, os habitantes da comunidade afetada. Por esses motivos, uma forma de organizar e controlar esse crescimento desordenado, está diretamente ligado às políticas públicas como uma forma de amenizar os impactos instalados na região desenvolvida, pois essas políticas estão intimamente relacionadas à seguridade do direito de cidadania, de forma ampla ou para determinado segmento social, cultural, étnico ou econômico que acabam ficando vulneráveis em meio às mudanças emergentes (AMARAL; LOPES, 2008).

Neste contexto, encontra-se o Distrito de Miritituba, localizado à margem do Rio Tapajós, no município de Itaituba – Pará, que vem sofrendo mudanças drásticas em seu contexto econômico, social, educacional e ambiental, pelo fato das instalações de portos

[1] Graduada em Administração, Especialista em docência para o Magistério Superior e discente do Curso *Strito Sensu* de Pós-Graduação em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida. Contato: elinesdsantos@yahoo.com.br

graneleiros em sua localidade, já que estudos apontaram a viabilidade econômica de importação e exportação de grãos, entre outros produtos, através de hidrovias, muitas empresas que já atuavam nesse ramo.

Assim, grandes empresas resolveram aderir a esta modalidade de escoação produtiva e o Distrito foi o escolhido por sua localização geográfica, pois posiciona-se estrategicamente entre os portos de Santarém, Manaus e Barcarena, assim, beneficiando diretamente o maior produtor de grãos brasileiros, o Estado de Mato Grosso, pois a rota alternativa através da BR 163 (conhecida como Cuiabá – Santarém), até o porto de Miritituba, ao invés do porto de Santos-SP ou mesmo Paranaguá-PR, torna-se economicamente viável, pois existe economia de tempo e recursos financeiros.

O presente estudo teve como objetivo analisar os impactos socioambientais na comunidade do Distrito de Miritituba, em virtude do início das operações da implantação dos Portos no Distrito, investigando de que forma tais transformações tem influenciado na vida dos atores sociais envolvidos e se há implementação de políticas públicas voltadas para o Distrito de Miritituba em busca de amenizar as mudanças ocorrentes.

Desenvolvimento Regional e os Impactos Subsequentes

A evolução tem sido um dos principais fatores influentes no desenvolvimento das cidades, uma vez que a busca pela qualidade de vida, é algo que desperta, constantemente, a necessidade de transformação do meio ambiente para adequação de padrões de vida humana. Assim, grandes empreendimentos são criados em busca de geração de emprego, renda e desenvolvimento que são relacionados intensamente com o progresso das cidades.

A palavra desenvolvimento, de acordo com Mendes (1994) é definida como a criação de condições predispostas à produção do ser humano em sua integridade. E o desenvolvimento econômico e material é visto como um elemento importante, mas em si insuficiente, para a promoção do desenvolvimento humano. Atualmente, falar em desenvolvimento remete a algo que trará benefícios importantes às pessoas, no entanto, essa temática torna-se contraditória quando não são realizados estudos que embasem e tragam a realidade das intervenções nos espaços a serem transformados e quando não analisados fielmente os impactos que a comunidade e o meio ambiente sofrerão.

Infelizmente, observa-se que as ações de grandes empresas no meio ambiente tem acontecido de forma desordenada e a busca pela evolução acaba infringindo as leis naturais do meio natural, visto que a recuperação das áreas devastadas ou “transformadas”

é de forma muito lenta, pois a natureza para se regenerar precisa de um tempo maior que as atitudes e intervenções humanas nela.

Assim Balim, Mota e Silva (2014, p. 166) frisam ainda que: "aderir à perspectiva da complexidade para enfrentamento da problemática ambiental permitirá, com maior eficácia, superar os desafios que a sociedade contemporânea impõe a transformar seu modelo de desenvolvimento e a maneira de pensar e se colocar na natureza". E quando se trata da Região Amazônica, especialmente a do Alto Tapajós, observa-se mais ainda a intenção de grandes empreendimentos a serem instalados na localidade, mas não se nota preocupação em relação às interferências no aspecto de vida dos indivíduos envoltos no processo.

Principais Aspectos e Relações da Atividade Portuária com o Meio Ambiente

Segundo Vasconcelos (2014) o cenário do setor portuário mostra um cenário de intensa transformação, cujos impactos ambientais precisam ser analisados minuciosamente, é notório o reconhecimento de que as instalações e as atividades portuárias trazem impacto negativo tanto direto quanto indireto sobre o meio ambiente no qual se inserem, trazendo alterações geoeconômicas substanciais.

Nota-se que é impossível não haver nenhum tipo de transformação, pois só de ter uma movimentação em relação aos transportes em uma determinada localidade que antes não tinha, já trará uma mudança no habitat de animais e aspectos de vida de pessoas que residem nas proximidades.

Hofmann (2015, p. 21) explica que os principais impactos adversos causados pela implantação dos portos são:

> A alteração da linha de costa, alteração do padrão hidrológico e da dinâmica sedimentar, destruição ou alteração de áreas naturais costeiras (habitats, ecossistemas), supressão de vegetação, modificação no regime e alteração no fundo dos corpos d'água, poluição da água, do solo, do subsolo e do ar.

A autora complementa que a operação portuária, por sua vez, provoca adulteração da qualidade da água, poluição do ar por emissão de gases e partículas sólidas, agitações diversas devido ao trânsito de veículos carregados em ambientes urbanos, geração de odores, alteração da paisagem, geração de barulhos em ambientes urbanos, intervenções na fauna e flora, interação com outras atividades (pesca, turismo, aquicultura, recreação etc.), atração de vetores de doenças (ratos, pombos etc.), introdução de espécies exóticas, entre outros. Porém, Hofmann (2015, p. 22) esclarece ainda que:

> Não só de impactos negativos se caracteriza um porto, a indução do desenvolvimento local e regional, se bem organizada, traz impactos positivos principalmente nos aspectos socioeconômicos. Há relatos de casos bem sucedidos de inserção de mão-de-obra local na atividade portuária depois de um programa de capacitação, o que leva pescadores a mudarem de profissão e melhorarem suas condições de vida.

De tal modo, a autora traz o contraste dos pontos positivos e negativos em relação à implementação e instalação de portos, demonstrando que todo projeto pode ter sucesso se bem planejado e executado. Porém, vale ressaltar que, para qualquer forma de desenvolvimento, seja implantação de empresas ou reestruturação do meio natural, faz-se necessária a participação de órgãos governamentais para regulamentação das atividades a serem desenvolvidas, assim como a implementação de tais órgãos de políticas públicas, com intuito de amenizar os impactos causados.

Políticas Públicas: Conceituação e Aplicabilidade

Atualmente, o papel do Estado está intimamente relacionado à promoção do bem-estar da sociedade. Isto acontece por meio de programas e ações voltadas para atender às necessidades dos indivíduos. No entanto, nem sempre foi assim, de acordo com Amaral e Lopes (2008) antigamente, o Estado estava preocupado apenas com questões de segurança pública e defesa do país, e só depois de um tempo, com o crescimento da democracia, as funções do governo foram diversificadas até chegarem à concepção de que estava voltado para a busca constante pelo bem-estar social, desenvolvendo ações, atuando diretamente em diversas áreas como saúde, educação e meio ambiente.

Amaral e Lopes (2008, p. 05) conceituam políticas públicas como sendo: “um conjunto de ações e decisões do governo, voltadas para a solução (ou não) de problemas da sociedade.” Dessa forma, compreende-se que o governo é o grande responsável pela busca de melhorias para a sociedade, pois é através das políticas públicas desenvolvidas e implementadas por este.

Para Castro e Oliveira (2014) as políticas públicas são percebidas como o conjunto de políticas, programas e ações do Estado, diretamente ou por meio de incumbência, com objetivo de enfrentar desafios e aproveitar oportunidades de interesse coletivo. Tais políticas, programas e ações consolidam-se na oferta de bens e serviços que acolham as demandas resultantes das disputas políticas acerca do que é ou deveria ser de interesse público.

De tal modo, os representantes governamentais, ou melhor, os dirigentes públicos, escolhem quais políticas atenderão às demandas e expectativas da sociedade, onde o bem-

estar desta é sempre determinado pelo governo e não por ela, pois a sociedade não consegue expressar-se de maneira integral, havendo sempre um ponto de vista ou outro a ser abordado de forma diferenciada, de modo a não generalizar uma única opinião. Sendo assim, ela solicita aos seus representantes a resolução de determinado problema público e estes repassam ou até exigem do poder executivo que atenda às demandas desta.

No entanto, nem todas as solicitações de demandas enviadas aos administradores públicos são atendidas, visto que estas para ter caráter legal precisam ser apresentada através de grupos organizados, ou seja, a Sociedade Civil Organizada (SCO) que é composta por sindicatos, entidades de representação empresarial, associação de moradores, associações patronais e Organizações Não Governamentais (ONGs) em geral (AMARAL; LOPES, 2008). Esta SCO é constituída por pessoas que tem interesses em comum, que ao se unirem ganham força nas reivindicações para alcance de seus objetivos.

Sendo assim, nota-se a importância da união da sociedade em busca de benefícios para sua comunidade, uma vez que o desenvolvimento regional foge do alcance e controle desta, pois o Estado, com seu poder e autoridade, traça metas e objetivos para o crescimento do país, e muitas vezes não tem estudos sólidos a respeito das transformações ocorrentes neste processo e geralmente não são levadas em consideração as opiniões de pessoas que vivem na comunidade afetada.

Caracterização do Distrito de Miritituba, Itaituba – Pará, Brasil

Segundo relatos de moradores antigos da comunidade de Miritituba, o nome que deu origem ao Distrito era Uirixituba concedido pelo primeiro morador, levando em consideração que antigamente a região foi habitada por uma aldeia de índios Apiakas, e posteriormente por ribeirinhos que começaram a residir no local e devido à grande quantidade de palmeiras de Miriti existentes na região, estes começaram a utilizar para confeccionar artesanatos. A partir disto veio a junção dos nomes “Uirixituba e Miriti” para constituir a palavra Miritituba.

E devido à grande migração de colonos e garimpeiros para região, em busca de uma vida melhor para seus familiares, não só se formou Miritituba como várias outras comunidades. Com a grande explosão do ciclo do ouro tudo se deu sem menor controle do poder público da época. Porém, em Miritituba, assim como em outras localidades, que se formaram a partir desse “boom” da mineração, no que se refere a organização social. Isso pôde ser observado na falta de registros históricos, nos artigos dos órgãos competentes, sobre os acontecimentos desse período (ALMEIDA, 2012).

No entanto, Miritituba veio se destacar no cenário econômico da região a partir do ano de 2000 com a chegada de grandes empresas madeireiras para região, de tal modo que o ciclo de exploração de madeiras perdurou por vários anos, em que indivíduos vinham de todas as partes do município de Itaituba para desembarcar no porto de Miritituba, com isso se instalaram no algumas empresas no Distrito como a Quatro Paus, a Soma, mas SMH Laminados, UTC e também Amazônia Floresta, todas elas tendo destaque no cenário global (GOMES, 2017).

Um pouco mais tarde, no ano de 2012, outras grandes empresas vieram a se instalar na região, agora empresas portuárias como BUNG, HIDROVIAS, CARGIL, entre outras Multinacionais. Neste contexto, o Distrito de Miritituba foi o escolhido por ser localizado à margem do Rio Tapajós, no município de Itaituba – Pará, já que estudos apontaram a viabilidade econômica de importação e exportação de grãos, entre outros produtos, através de hidrovias, muitas empresas que já atuavam nesse ramo, resolveram aderir a esta modalidade de escoação produtiva.

Metodologia aplicada ao estudo

A pesquisa foi desenvolvida na cidade de Itaituba, Pará, no Distrito de Miritituba no período de janeiro a maio de 2018, o estudo teve como problemática verificar quais os principais impactos socioambientais na comunidade do Distrito de Miritituba em Itaituba-PA, em razão da construção dos Portos, investigando de que forma tais transformações tem influenciado na vida dos atores sociais envolvidos e se há implementação de políticas públicas voltadas para o Distrito de Miritituba em busca de amenizar as mudanças ocorrentes.

No que concerne aos objetivos, o presente estudo se caracteriza-se por uma pesquisa exploratória, que de acordo com Lakatos e Marconi (2006), busca-se investigar um fenômeno desconhecido para torná-lo mais explícito. Em função da abordagem, a pesquisa possui caráter qualitativo, pois, segundo Dencker (2002), busca-se o aprofundamento da compreensão de um fenômeno, ademais da inclusão de sua interpretação do significado dado pelos participantes da pesquisa. Também possui caráter quantitativo, uma que vez que se permitiu mensurar opiniões e quantificar valores sobre o tema em questão.

Foi realizada uma investigação acerca do tema proposto por intermédio de uma pesquisa bibliográfica e, posteriormente, uma pesquisa de campo no Distrito de Miritituba, através dos olhares de moradores da comunidade afetada.

Na pesquisa de campo, antes da coleta de dados, foi aplicado o Termo de Consentimento Livre Esclarecido para os participantes do estudo, visto que o envio do projeto para análise do Comitê de Ética para realização da pesquisa pode ser inviável devido à tempo necessário à sua apreciação. Para coleta de dados, foram utilizados questionários específicos aos líderes e comunitários.

Para a realização dos questionários, foi utilizada uma amostra da população, contemplando moradores que já residem no distrito a um período superior a 10 anos, correspondentes as fases anterior e posterior a implantação e operação dos portos graneleiros, de modo que o participante seja capaz de expressar em suas respostas, uma análise comparativa do cenário ambiental e social anterior e posterior a chegada dos portos e as possíveis intervenções sociais e ambientais das empresas na comunidade.

Análise e discussão dos dados

Foram entrevistadas 23 (vinte e três) pessoas que são moradores do Distrito de Mirititua, têm entre 25 (vinte e cinco) e 60 (sessenta) anos e residem no Distrito de Mirititua há mais de 10 (dez) anos. Foi aplicado a estes um questionário com sete perguntas buscando verificar as percepções dos entrevistados sobre quais os principais impactos socioambientais na comunidade do Distrito de Mirititua em Itaituba-PA, em razão da construção dos Portos e quais políticas públicas estão sendo implementadas para amenizar estes.

No que diz respeito às questões aplicadas obteve-se as seguintes respostas:

1- No que se pergunta se existiram mudanças (positivas e negativas) nos meios social e ambiental, no Distrito de Mirititua com a chegada dos portos? Se sim, quais? Se não, porque? Obteve-se as seguintes respostas:

Todos os entrevistados responderam que sim, que a chegada dos portos trouxeram mudanças para comunidade. E a maioria afirmou que existiram mudanças tanto positivas quanto negativas, foi citado que no meio social, no sentido positivo teve-se mais oportunidades de trabalho, cursos de formação na área de trabalho que as empresas exigiam, valorização imobiliária local, ações sociais desenvolvidas pelo governo e uma movimentação na economia local, propiciando que os comércios de pequeno porte evoluíssem para médio porte, criação de órgãos para apoio da população como CRAS, termino do ginásio poliesportivo e o início de instalação do sistema de tratamento de água.

Citaram que como aspectos negativos sofreram com o aumento e inchaço populacional, poluição sonora, e do ar com poeiras e resíduos através do fluxo de carretas

além dos riscos de acidentes, aumento do uso de drogas por jovens e prostituição, desemprego, aumento da violência, falta de segurança.

De tal modo, sabe-se que a instalação de uma empresa portuária, pode causar impactos sociais como o aumento no trânsito na rodovia de acesso aos portos, o crescimento da população desordenado, a migração ou imigração de povos para o distrito, tendo em vista o aumento da violência, a prostituição, e realocação de atividades econômicas e mão-de-obra. Além de impactos ambientais como da água e do solo, poluição sonora, poluição atmosférica, entre outras (LEMOS; GUIMARÃES; LEAL JUNIOR, 2014).

2- Foi questionado se as empresas conhecem os problemas sociais e ambientais que afetam a comunidade do entorno dos portos.

Os entrevistados responderam que sim, visto que foram realizados estudos para análise da viabilidade de instalação destas na região, que as empresas também fazem reuniões com os carreteiros orientando sobre as questões sociais como prostituição infantil e acidentes nas rodovias, que existe uma associação terceirizada que trabalha na orientação e mediação nas relações entre empresas e sociedade que realiza eventualmente reuniões e fóruns para esclarecimentos e consultas sobre os anseios da população, no entanto as ações adotadas e praticadas pelas empresas tem sido insuficientes para sanar tais problemas.

Segundo Becker (2005), o padrão econômico que muitas empresas buscam está conectado à ocupação a partir de iniciativas externas de caráter econômico, onde quase sempre não adequam uma base econômica e de estabilidade populacional, na maioria das vezes buscam apenas seguir os processos obrigatórios para implementação e depois não procuram ter retorno do que está acontecendo pós instalação.

3- Questionados se as empresas possuem vínculo de comunicação com a comunidade Mirititua?

Alguns entrevistados disseram que sim, algumas vezes há divulgação de informações através de um fórum de comunicação e interação com a comunidade, que acontece bimestralmente em parceria com a AMPORT (Associação dos Terminais Portuários e Estações de Transbordo de Cargas da Bacia Amazônica), além de anúncios na internet e jornais. Outros entrevistados responderam que não existe, e se existir eles desconhecem, nunca ouviram falar. De acordo Gioielli (2012) a comunicação é notada como um processo de interação entre a sociedade e a empresa, tendo uma fundamental

relevância para execução de estratégias para disseminar a imagem da empresa como um todo, configurando de tal modo uma habilidade essencial a todos envolvidos na organização.

4- Perguntados se conhece projetos e/ou programas ambientais ou sociais que sejam desenvolvidos pelos portos ou por órgãos do governo? Se sim, você sabe como são desenvolvidos?

Metade dos entrevistados responderam que o CRAS é mantido pelos Portos e pelo governo, onde o governo fornece os colaboradores e a manutenção é feita pela ajuda de custo dos portos e através dele são ofertados cursos profissionalizantes e assistência social à comunidade, distribuição de água no distrito, programas socioambientais, programas voltados a educação ambiental e social que oferta palestras sobre combate as drogas, violência sexual contra crianças e adolescentes, conservação do meio ambiente, entre outras ações. A outra metade dos entrevistados afirmaram que não conhecem nenhum programa ambiental ou social aplicado na comunidade.

Para Gioielli (2012), o grande motivo para uma empresa ser socialmente responsável, ou seja aplicar projetos voltados para benefícios da sociedade, é que isso proporciona a ela consciência de si mesma e de suas interações na sociedade. Deste modo, a empresa é idealizada enquanto ator social habilitado a assumir o desafio de associar estrategicamente o desempenho econômico com princípios essencialmente éticos e morais, tanto para com o público interno à empresa como para a sociedade em geral.

5- Indagados se é de seu conhecimento projetos socioambientais, você participa de alguma ação promovida pelas empresas ou por outras instituições governamentais? Se participa, em qual projeto?

A maioria dos entrevistados dizem que não participam de nenhum projeto socioambiental na comunidade, os poucos que afirmaram participar disseram que se fizeram presentes nas palestras sobre meio ambiente e exploração sexual contra menores, e ainda participaram de cursos profissionalizantes ofertados. Segundo Jacques (2010) as empresas são estimuladas a colaborarem para o desenvolvimento social através da prática da responsabilidade social, esta atitude proporciona a competitividade e a viabilidade da própria prática empresarial diante da sociedade.

6- Questionados se é de seu conhecimento se as empresas recebem incentivos fiscais ou promovem parcerias com outras instituições públicas ou privadas para o desenvolvimento de suas ações socioambientais? Se sim, quais?

A maioria dos entrevistados afirmam não saberem se as empresas recebem incentivos fiscais, mas sobre as parcerias entre empresas e órgãos do governo dizem que sim, que existem ações que são desenvolvidas em conjunto a prefeitura e algumas secretarias municipais. Kirschner (2006) comenta que a conjuntura sócio-política em que incida à restrição dos investimentos sociais por parte do Estado bem como a maior visibilidade que a empresa adquire perante a sociedade civil, faz com que a empresa passe a ser alvo de diversas demandas e pressões sociais.

7- Questionados sobre quais as medidas que o governo tem tomado para amenizar os impactos causados na região?

Os entrevistados responderam em sua maioria que nenhuma medida tem sido tomada para amenizar tais impactos, poucos disseram que tem medidas voltados para educação social e ambiental, como instalação do CRAS que é um órgão de assistência social, atuação de órgãos de fiscalização de funcionamento das empresas e controle de tráfego na rodovia.

Sendo assim, acredita-se que para haver uma transformação na trajetória prevista para Itaituba, essencialmente é preciso conservar os atores sociais em alerta e obter aprendizados com os erros do passado, planejar novas estratégias de aproveitamento dos impactos gerados para o presente e para o futuro. Olhar os desafios como oportunidades e afinar as políticas públicas com a realidade local, adequadas para promover o desenvolvimento local (SCHUBER; MORAES, 2014).

Considerações finais

A evolução e transformação do cenário no Distrito de Mirituba atualmente em desenvolvimento têm ocasionado impactos nas áreas ambiental, econômica, social e ainda afetando a questão cultural, pois trazem consequências e mudanças na maneira de viver dos indivíduos, ou melhor, os habitantes da comunidade afetada.

No entanto, percebe-se que o Distrito veio sendo modificado desde a sua origem até os dias atuais, passando por diversos tipos transformações tanto econômica, cultural, social e principalmente ambiental nos últimos anos. Assim, os moradores relatam que eram acostumados, com suas vidas pacatas, de uma hora para outra notaram uma mudança enorme, ocasionadas pela vinda de empresas de grande porte, causando um aumento e inchaço populacional, poluição sonora, e do ar com poeiras e resíduos através do fluxo de carretas além dos riscos de acidentes, aumento do uso de drogas por jovens e prostituição, desemprego, aumento da violência, falta de segurança.

De ponto positivo foi citado novas oportunidades de emprego e melhoria na qualidade de vida, os moradores frisaram que com a chegada das empresas seus filhos puderam arrumar novos empregos e os padrões de vivência, teve-se mais oportunidades de trabalho, cursos de formação na área de trabalho que as empresas exigiam, valorização imobiliária local, ações sociais desenvolvidas pelo governo e uma movimentação na economia local, propiciando que os comércios de pequeno porte evoluíssem para médio porte, criação de órgãos para apoio da população como CRAS, termino do ginásio poliesportivo e o início de instalação do sistema de tratamento de água.

No entanto, a aplicabilidade de políticas públicas ainda deixaram a desejar, visto que observou-se através das entrevistas que muitos moradores desconhecem ações voltadas para amenizar os impactos e sentem faltam de tais atitudes em prol da comunidade. E as políticas públicas aplicadas nem sempre conseguem atender às demandas e necessidades destes indivíduos que acabam sem opções e são forçados a aceitar esse desenvolvimento sem poder, muitas vezes, nem expressar o que sentem em meio as transformações ocorridas.

De tal modo a discussão em torno da relação entre sociedade e meio ambiente tem sido uma temática que precisa de uma atenção maior do governo e dos atores envolvidos no processo de desenvolvimento, assim as políticas públicas precisam mediar as ações entre empresas privadas e sociedade, visto que as necessidades e interesses se diferem de uma maneira brusca, e nem sempre as comunidades tem suas necessidades atendidas neste contexto.

Referências Bibliográficas

AMARAL, J. N.; e LOPES, B. **Políticas Públicas: conceitos e práticas**. Belo Horizonte: Sebrae/MG, 2008. Disponível em: http://www.agenda21 comperj.com.br/sites/localhost/files/MANUAL%20DE%20POLITICAS%20PÚBLICAS.pdf. Acesso em 05 de junho de 2016 às 14h28min.

ALMEIDA, D. S. **História do município de Itaituba**: Importância Econômica e Geopolítica na Amazônia Legal, na Mesorregião do Tapajós e no Estado do Pará. Curitiba: Editora CRV, 2012.

BALIM, A. P. C.; MOTA, L. R. SILVA, M. B. O. **Complexidade Ambiental:** o repensar da relação Homem-Natureza e seus desafios na sociedade contemporânea. Revista Veredas do Direito, Belo Horizonte, v. 11, no 21, p.163-186, jan/jun-2014.

BECKER, Bertha K. **Geopolítica da Amazônia**. Estudos Avançados USP, v. 19, n. 53, p. 71-86, 2005.

CASTRO, J. A.; OLIVEIRA M. G. **POLÍTICAS PÚBLICAS E DESENVOLVIMENTO**. In: MADEIRA, L. M. (org.). Avaliação de Políticas Públicas. Porto Alegre: UFRGS/CEGOV, 2014. Disponível em: https://www.ufrgs.br/ cegov/files /pub_ 37.pdf. Acesso em: 23 de maio de 2018 às 10h45min.

DENCKER, A. F. M. **Métodos e técnicas de pesquisa em turismo**. 6.ed. São Paulo: Futura, 2002.

GOMES, J. **EVOLUÇÃO DO DISTRITO DE MIRITITUBA**, análise dos impactos causados pela instalação de empresas na região. Trabalho de conclusão de curso (TCC) – Faculdade de Itaituba – FAI, Curso de Licenciatura Plena em História, BR PA, 2017.

HOFMANN, R. M. **IMPACTOS AMBIENTAIS CAUSADOS PELAS OBRAS DE CONSTRUÇÃO E AMPLIAÇÃO DE PORTOS MARÍTIMOS NO BRASIL COM ÊNFASE NAS COMUNIDADES PESQUEIRAS**. Câmara dos Deputados Praça dos Três Poderes Consultoria Legislativa Anexo III - Térreo Brasília – DF. Agosto de 2015. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/a-camara/documentos-e-pesquisa/estudos-e-notas-tecnicas/áre as-da-conle/tema14/2015_8839-impactos-ambientais-portos-em-comunidades-pesqueiras. Acesso em: 10 de jun. de 2017 às 15:49h.

JACQUES, C. G. **Responsabilidade Social Empresarial**: Um Estudo sobre a Prática Socialmente Responsável a partir da Empresa Multibrás S.A – Joinville/SC. Monografia em Ciências Sociais. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Fundamentos de metodologia científica**. 6. ed.3 reimpres. São Paulo: Atlas, 2006.

LEMOS, V.C.L.; GUIMARÃES. V.A, LEAL JUNIOR, I. C. (2014). **Aspectos para estudo de impactos sociais em portos**. Disponível em: ///D;/HIS TORIA %20VII/MONOGRAFIA %201/AC753.pdf. Acesso em: 23 de maio de 2017 às 19:05h.

MENDES, A. D. **Envolvimento e Desenvolvimento**: Introdução À Simpatia de Todas as Coisas. In: CAVALCANTI, Clóvis (Org.). DESENVOLVIMENTO E NATUREZA: Estudos para uma sociedade sustentável. INPSO/FUNDAJ, Instituto de Pesquisas Sociais, Fundação Joaquim Nabuco, Ministério de Educação, Governo Federal, Recife, Brasil. Octubre 1994. p. 262. Disponível em: http://168.96.200.17/ar/libros/brasil/pesqui / cavalcanti.rtf. Acesso em: 10 de jun. de 2017 às 15:00h

SCHUBER, E. S. M.; MORAES, S. C. Desenvolvimento Regional do Tapajós: Um Olhar Sob o Cenário Socioeconômico na Região de Integração do Tapajós. **Revista de Estudos Sociais** | Ano 2015, N. 34, V. 17.

VASCONCELOS, F. N. **Os Desafios da Legislação Ambiental para os Portos**: A Interface Ambiental no Porto de Vitória/ES. 2014. Disponível em: http://anpur.org.br/app-urbana-2014/anais/ARQUIVOS/GT2-100-15-20140510164720.pdf. Acesso em: 10 de jun de 2017 às 14:12h.

CORPOS QUE FALAM: A CULTURA PICTÓRICA PARAKANÃ COMO NARRATIVA DA MEMÓRIA E IDENTIDADE

Habia Santos de Melo (UFOPA)[1]
Itamar Rodrigues Paulino (UFOPA)[2]

Resumo: Os Awaeté Parakanã habitam um território indígena situado entre Novo Repartimento e Itupiranga, municípios ao sudeste do Pará. A pintura corporal, importante expressão cultural indígena, é também manifestação artística e estética da arte Parakanã. Rica em peculiaridades e simbologias próprias, a pintura é feita em homens e mulheres, adultos ou crianças. As mulheres são protagonistas no preparo da tinta e na pintura dos corpos. Nossas pesquisas apresentam que há nas pinturas uma estética singular representadora da força guerreira, moral e costumes e servem de conhecimento social ao entrar na dinâmica cultural Parakanã para promover em seus membros senso da coletividade, habilitando-os a resistir às insânias do tirano.

Palavras-chave: Pintura corporal; Awaete Parakanã; Identidade; Memória

Fundamentos Ingressivos

A Amazônia, com sua natureza exuberante guarda ainda hoje uma realidade pouco conhecida e debatida no mundo: sua grande e complexa sociodiversidade. Os povos que nela foram se multiplicando aos milhares constituíram complexas redes linguísticas, sociais, culturais, harmoniosos sistemas econômicos de trocas e uma vasta fartura gastronômica, no interior das matas e na beira dos rios. Neste contexto, traremos uma amostra dos povos pertencentes a esse cenário, conhecidos como *Awaete Parakanã*, de matriz indígena, com sua historia e cultura riquíssimas.

Há no Brasil um crescente reconhecimento do direito dos índios à diferença cultural, ressaltando o fato de os índios utilizarem de forma sustentável seus territórios para sua sobrevivência, e contribuindo efetivamente para a conservação ambiental na Amazônia e em outros biomas. Esse protagonismo indígena amplia essas conquistas, convergindo para a valorização do papel dos povos originários na formação cultural do Brasil com suas manifestações singulares de expressões, que podem indicar o modo de ser e viver dos habitantes originários da e na Amazônia.

[1]Graduada em Psicologia, é Discente pesquisadora do curso de Pós-Graduação Interdisciplinar Mestrado em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida, vinculado ao Centro de Formação Interdisciplinar, da Universidade Federal do Oeste do Pará – UFOPA. E-mail: habia_atm@hotmail.com
[2]Doutor em Teorias Literárias, é professor, pesquisador e coordenador do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (Ppgsaq) e do Programa de Pesquisa e Extensão Cultura, Identidade e Memória na Amazônia (Proext-Cima), vinculados ao Centro de Formação Interdisciplinar, da Universidade Federal do Oeste do Pará. E-mail: itasophos@gmail.com

Segundo Velthem (2010), as manifestações artísticas indígenas, fortes expressões culturais feitas através de artefatos e desenhos gráficos, têm sido utilizadas no Brasil, por iniciativas positivas, no sentido de fortalecer a proteção dos patrimônios culturais dos originários, embora em diversos casos permaneçam incompreendidas e consequentemente desvalorizadas pela maioria dos brasileiros. Neste sentido, uma premissa que nos ajuda na compreensão e valorização deste tipo de manifestação artística é a de que as expressões pictóricas são criativas narrações de comunicação feitas na plataforma corporal, que ajudam na manutenção e conservação de suas histórias ao longo do tempo.

Nas sociedades indígenas, os esforços criativos alcançam muitos domínios, pois o campo abrangido pela "arte" é amplo e se expressa de diferentes formas, das mais efêmeras pinturas corporais às duradouras edificações, incluindo artefatos de uso cotidiano e ritual. Também há arte em manifestações performáticas e musicais, bem como em produções artesãs de material de trabalho e de uso caseiro. Os artefatos em geral e os grafismos em particular, materializam redes complexas de interação, condensando laços, ações, emoções, significados e sentidos (LAGROU, 2005:70). Partindo desse questionamento, os Awaeté parakanã possuem unicidade em suas expressões, além disso, e sua trajetória é bastante própria, o que para nós cabe discorrer de maneira mais detalhista o assunto.

Um grupo Indígena em processo migratório e readequação identitária

Os Awaete Parakanã são povos tradicionais indígenas, de uma historia e cultura singular. O termo 'parakanã' não corresponde a uma autodenominação. Os Parakanã se dizem awaeté, 'gente (humanos) de verdade'. Em um quadrante que faz margem pelos rios Pucuruí, Bacuri, Direita e Pacajazinho, localizados nas cidades de Novo Repartimento, Itupiranga e Jacundá, na região Sudeste do Pará, está localizada a Terra Indígena Parakanã.

Os Awaeté Parakanã são povos de recente contato que preservam viva sua cultura, por meio de danças, expressões de linguagem e sua língua, bem como através do simbolismo registrado em desenhos corpóreo pictórico; eles também mantém vivas suas organizações econômica e política, e suas estruturas educacionais. Detentores da língua

Tupi, eles foram avistados pela primeira vez em 1910, próximo à cidade de Portel, às margens do rio Pacajá. Já na década de 1920, houve registro de sua presença nas proximidades do rio Pucuruí, ao 'saquearem' colonos e trabalhadores da Estrada de Ferro do Tocantins.

Entre os anos setenta e oitenta do século XX, com a implantação da Hidrelétrica de Tucuruí, na região do médio rio Tocantins, e a inundação de vasta área de floresta em que os Awaeté Parakanã habitavam, o Estado brasileiro acomodou a população indígena em uma área à época denominada de reserva indígena, que em 2014 fora homologada e registrada pela FUNAI como Território Indígena Parakanã, com 351.697 ha, na bacia do rio Tocantins, nos municípios de Repartimento, Jacundá e Itupiranga, homologada e registrada no CRI e na SPU, com mil habitantes Parakanã. Sua sede é uma aldeia localizada na latitude 4°29'2.01"S e longitude 49°57'55.45"O, distante a 35 quilômetros da sede do município de Novo Repartimento e 105 quilômetros da sede do município de Marabá, às margens da Rodovia BR 230, conhecida como Transamazônica. Anos antes, os Parakanãs tiveram em sua história cisão interna que os dividiu entre Orientais [Território Indígena Parakanã, bacia do Tocantins] e Ocidentais [Território Indígena Apyterewa, bacia do Xingu]. Divididos entre as duas Terras Indígenas, os Orientais assentaram-se às margens dos rios Pucuruí, Bacuri e do rio da Direita; enquanto os Ocidentais foram para noroeste para viver entre os rios Jacaré e Pacajazinho-Aratáu, formadores do rio Pacajá.

Os Parakanã falam o *Parakanã*, língua classificada como extensão da família Tupi-guarani. Eles possuem rituais e costumes únicos, como por exemplo, a pintura corporal, a ser apresentada logo adiante. São índios não canoeiros e exímios caçadores. Nos dias atuais, eles praticam horticultura de coivara pouco diversificada, tendo como cultivo básico a mandioca amarga. Nos últimos anos têm cultivado também frutas, milho e desenvolvido extrativismo de Açaí.

Desde então, os Awaeté Parakanã têm procurado reorganizar seu modo de vida, suas relações com a natureza, seus modelos sociais, seus recursos jurídicos para soluções de litígios internos, suas atitudes morais e suas vivências educacionais, suas atividades agrícolas, suas manifestações culturais e suas relações com a comunidade branca. Mudança nem sempre bem sucedida e que as consequências ainda estão sendo colocadas

na balança da história para posterior análise dos avanços e desafios inerentes ao direito à vida desses povos da floresta.

Readequações socioculturais de Sobrevivência Parakanã

A vida sociocultural dos Awaeté Parakanã foi colocada em xeque com a abrupta mudança de local de habitação, o que obrigou esse povo a fazer uma profunda readequação de seus modos de vida às novas condições socioambientais. Isto implicou decisivamente nas mudanças de seu modelo cultural, e consequentemente, em nova forma de ser e viver o estilo Parakanã, consequência da reação à intervenção branca em espaço já ancestralizado pelos Awaeté Parakanã.

Nessa região, seus habitantes deram início a um novo estilo de vida bastante apropriado à lógica da natureza, e até os presentes dias percebe-se seu esforço na preservação viva de sua cultura, por meio das expressões de dança, língua, e pintura corporal, bem como de sua organização econômica e política, e estrutura de educação de seus membros. Dentre essas expressões culturais, enfatiza-se a pintura corporal como manifestação artística, cultural e estética desde os primórdios de sua história, servindo de arte Parakanã, cuja prática apresenta peculiaridades e simbologias próprias; com a pintura tanto homens quanto em mulheres, sejam adultos ou crianças.

Importante ressaltar que a arte indígena não pode ser percebida a partir ou sob as condições conceituais do ocidente, visto que o tema arte não é um conceito comum ao universo indígena. Ainda assim, é notório que os artefatos artesanais de diversas culturas indígenas, e nesse rol encontram-se os Awaeté Parakanã, possuem um valor de fabrico pleno de originalidade, dado que estão enraizados em fatores simbólicas e sociais, não poucas vezes de caráter sagrado visto que vários são utilizados em rituais diversos. Também não podemos deixar de observar que a arte indígena está longe ser caracterizada como obra individual e comercial, pois seu valor resulta de sua repetição em concorde com os padrões herdados, sem variações maiores, e de sua importância no uso cotidiano social.

Entre os Awaeté Parakanã, o momento artístico cultural mais valoroso é a pintura corporal, que possui ritual, motivo, data e funções sociais definidas na sua desenvoltura. Neste caso, as mulheres são protagonistas na tarefa de preparo da tinta e no fazer os

desenhos pictóricos nos corpos dos homens, deixando para estes somente a atividade ritualística da dança, depois do ritual de pinturas.

Pintura corporal dos Awaete Parakanã

Uma das formas artísticas mais originais das comunidades indígenas é a pintura corporal, que é feita com tinturas extraídas de plantas, e serve como forma de expressão de valores, sentimentos, registro de história, relações com a natureza e com o sobrenatural. As pinturas corporais indígenas são feitas com material natural como o urucum, que tem formato avermelhado, e o jenipapo, com sua cor negro-esverdeada, e o branco da tabatinga.

No ambiente Awaeté Parakanã, o fruto mais utilizado é o jenipapo, uma fruta muito apreciada pelos índios. Em termos práticos, ele é colhido ainda verde pelos homens e levado às mulheres para ser ralado e espremido por elas para que dele seja retirado o líquido do fruto, que é misturado ao pó do carvão para dar pigmentação escura. Em seguida, coloca-se numa cuia e com a ponta de gravetos é feita a pintura corporal, que permanece no corpo por um período de até 15 dias.

Os Parakanã se pintam por motivos como proteção da comunidade, cerimônias de casamento, luto ou cura de doenças como forma ritualística. Na preparação, as mulheres pintam nos dançarinos grafismos abstratos relacionados à vida e a seus mitos. Diferentemente de outros grupos indígenas, os Parakanã adotam pinturas apenas nos corpos, não sendo notadas pinturas em objetos utilitários, nem em casas. Assim, o ritual da pintura corporal torna-se extremamente importante na comunidade.

De acordo com Turner (1988), o ritual indígena pode ser compreendido como o modo pelo qual certo complexo de ações performáticas e meios de comunicação sensorial, visual e sonoro, com grande variabilidade faz emergirem significados que permitem o exercício da reflexão sobre a experiência do indivíduo num espaço em que o coletivo é fundamental (TURNER, 1988). Neste sentido, a dimensão estética do ritual se encontra, desse ponto de vista, no entendimento de que sua relação com um sistema social ou configuração cultural não é meramente um refletir ou um expressar, unidirecionalmente, mas um processo fruto da percepção coletiva do bem-estar social movido pela sensibilidade que dá sentido e significado ao objeto artístico.

Entendidos como manifestações artísticas, esses rituais constituem experiências estéticas através das quais essas sociedades realizam a formação dos indivíduos, a transmissão de saberes, do conhecimento e da possibilidade de se vivenciar a existência em diferentes percepções e sensibilidades, criação e fruição estética.

A estética das pinturas Parakanã serve de instrumento sensível de empoderamento de unidade da comunidade, pois desde os primeiros dias de vida, eles são movidos por sentidos coletivos, dotados de sensações e sentimentos sobre as coisas que os rodeiam. Assim, a beleza artística das pinturas Parakanã vem do prazer que traçados gráficos na condição de objetos de beleza provocam na sensibilidade do sujeito coletivo, e resulta daí conhecimentos subjetivos a cada indivíduo Parakanã.

O fazer artístico indígena não recai exclusivamente sobre os ornatos de penas e as máscaras; objetos de uso cotidiano podem apresentar elaboração formal e estética que transcende seu desempenho funcional (RIBEIRO, 1987). Nas sociedades indígenas os esforços criativos alcançam muitos domínios, pois o campo abrangido pela "arte" é amplo e se expressa de diferentes formas, das mais efêmeras pinturas corporais às duradouras edificações, incluindo artefatos de uso cotidiano e ritual, manifestações performáticas e musicais. Os artefatos e os grafismos, em particular, materializam redes de interação complexas, condensando laços, ações, emoções, significados e sentidos (LAGROU, 2005).

As pinturas corporais são marcas identitárias de diversas etnias indígenas que carregam nos corpos e nos rostos suas memórias, suas histórias, seus mitos e vivências, e sua realização ocorre com o uso de tintas naturais, provindas de árvores e frutos. Em específico, os traçados dos índios Parakanã são retas curtas em ziguezagues e a representação de animais da floresta também são expostas em suas pinturas corporais como homenagens ritualísticas à vida e a seus mitos, em face disto, Gosso (2004), ressalta que as mulheres têm como responsabilidade o cuidado da prole, e também a realização de trabalhos manuais, como a pintura e a tarefa de fabricar farinha.

A pintura Parakanã também é considerada uma atividade cuja realização é uma forma ritualística de interação e socialização entre homens, mulheres e crianças, disseminando o conhecimento e as técnicas de geração a geração, principalmente por meio do aprendizado do ofício artesanal pelas meninas da tribo.

A pintura torna-se exclusivo o papel das mulheres, pois somente elas podem realizá-las na superfície complexa da pele sobre o corpo masculino, forçando o desenho a ser adaptado em seus ângulos em curvas, acompanhando o relevo do corpo pintado. A pintura também se torna uma forma de interação e socialização delas com os homens, crianças e mulheres, disseminando o conhecimento e as técnicas de geração para geração principalmente a todas as meninas da tribo.

De acordo com Gosso (2004), as meninas também praticam a pintura corporal, misturando o urucum dentro do próprio fruto, outras colocavam as sementes dentro de algum objeto para misturá-lo, pegavam um graveto fino e achatado de aproximadamente 10 cm de comprimento, pressionavam o graveto nos grãos ate adquirir a cor avermelhada, que passavam pelo corpo, braços, pernas, costas e rosto. Os desenhos apresentavam figuras como: peixes, jabutis, riscos retos simples ou ate mesmo ziguezague, sendo este mais utilizado pelos adultos nas pinturas corporais.

A estética coletiva na pintura Parakanã

Ao usarmos o conceito de estética, remetemo-nos ao campo da arte, e nos reporta a uma dimensão chamada sensibilidade. Nessa perspectiva, a experiência estética se configura a partir da percepção do sensível envolvido na criação ou na contemplação de um objeto estético. É uma relação social e individual entre sujeito e objeto, pois na percepção estética estão envolvidos tanto significados socialmente compartilhados quanto sentidos que remetem à singularidade do sujeito dessa experiência. O objeto estético não é necessariamente uma obra de arte, pois pode ser também um objeto que não foi produzido originalmente com uma finalidade estética. Além disso, também a natureza por vezes nos brinda com seu espetáculo natural, podendo ser convertida em objeto estético pelo olhar humano (DUFRENNE, 2008).

No caso dos Parakanã, é preciso apresentar que na preparação do ritual de pintura, as mulheres pintam nos dançarinos grafismos abstratos relacionados à vida e a seus mitos. Diferentemente de outros grupos indígenas, os Parakanã adotam pinturas apenas nos corpos, não sendo notadas pinturas em objetos utilitários e de rituais, nem em casas. A estética das pinturas Parakanã serve de instrumento sensível de empoderamento de

unidade da comunidade, visto que desde os primeiros dias de vida, eles são movidos pelo coletivo, dotados de sensações e sentimentos sobre coisas que os rodeiam.

Considerações Finais

Nossas investigações nos levam a destacar a beleza das pinturas Parakanã, que evidenciam traçados gráficos que provocam sensibilidade no sujeito coletivo, e resulta daí conhecimentos subjetivos a cada indivíduo Parakanã sobre pertença ao grupo indígena. Neste sentido, o belo não está presente nos indivíduo, mas nos objetos, sejam naturais ou em obras artísticas feitas por mãos humanas. O belo leva o sujeito ao encantamento e admiração do sensível (KANT, 2002).

Há Estética singular da pintura Parakanã que os faz refletir sobre seu sentido de vida, reconhecendo a representação da força guerreira, da moral e dos costumes como conhecimento, pois entra na dinâmica cultural Parakanã como poderoso elemento político formativo, promovendo em seus membros o senso da coletividade, habilitando-os a resistir às insânias do tirano. Por isso, é urgente e preciso que o conhecimento da arte pictórica corporal Parakanã seja passado de pais para filhos, tanto nos preparativos ritualísticos de festejos, como no ambiente escolar, nas aulas culturais.

A estética das pinturas Parakanã é, conforme atesta nossas investigações, um instrumento sensível de empoderamento de unidade da comunidade, pois desde os primeiros dias de vida, eles são movidos por sentidos coletivos, dotados de sensações e sentimentos sobre as coisas que os rodeiam, que são narrados esteticamente por meio da pintura corporal Parakanã, provocando nos membros da comunidade tribal a construção dos processos de identidade e memória a partir do espaço coletivo do festeio ritualmente sacralizado desde tempos ancestrais.

Referências

ALMEIDA-SILVA, R. de C.; EMIDIO-SILVA, C. **Mitologia Parakanã: O Encontro com a Morte nas Narrativas Orais de Índios Parakanã do Sudeste do Pará – Brasil.** Em: Nova Revista Amazônica – Bragança (PA), v. 2, n. 1, jan./jun. 2014. v.: il.; p. 100.

CARVALHO, J. **A pacificação dos Parakanã. Carta.** Brasília, Gab. Sen. Darcy Ribeiro, n. 9, p. 213-40, 1993.

DUFRENNE, M. **Estética e Filosofia.** 3ª Ed. São Paulo, Perspectiva, 2008.

GOSSO, Y. **'Pexe oxemoarai': brincadeiras infantis entre os índios Parakanã'.** São Paulo, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2004. Tese de Doutorado. Disponível em www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47132/tde-21032006-105319/pt-br e acessado em 20.03.2019

HAMADA, K.; ZENUN, V. M. A. A. **Ser índio hoje.** São Paulo, Loyola, 1999.

KANT, I. **Crítica da Faculdade do juízo.** Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002.

LAGROU, E. **L´art des indiens du Brésil : alterité, "authenticité" et pouvoir actif.** Em: GRUPIONI, L.D. (org.). *Brésil Indien: les arts des Amérindiens du Brésil.* Paris: Éditions de la Réunion des Musèes, 2005.

NIMUENDAJÚ, Curt. **Carta sobre a expedição armada contra os índios Parakanã (1945)** Em: --------. Textos indigenistas. São Paulo, Loyola, 1982.

RIBEIRO, D. **Suma Etnológica Brasileira III: arte índia.** Petrópolis, Vozes, 1987.

SEDOGUCH, F. B. **Tecelagem, Trançado e Arte Plumária: Um paralelo entre a artêxtil indígena e a arte contemporânea.** Museu do Índio – Instituto de História – UFU, s/d.

SILVA, C. E. **A caça de subsistência praticada pelos índios Parakanã (Sudeste do Pará): características e sustentabilidade.** Belém, UFPA, 1998. Dissertação de Mestrado

TURNER, V.W. **The Anhropology of performance.** Nova York, PAJ, 1988.

VELTHEM, L. H. V. **Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos.** Em: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 19-29, mai. 2010.

MILTON HATOUM E A MODERNIDADE: NOTAS SOBRE CRÔNICA DE DUAS CIDADES

Jean Marcos Torres de Oliveira(UFPA)[1]

Resumo: A produção literária de Milton Hatoum (1952) tem ganhado destaque na crítica nacional e internacional desde a publicação do seu primeiro romance, Relato de um certo oriente (1989), no qual ficcionaliza a transformação da capital amazonense sob o olhar da narradora inominada e dos personagens que relatam aspectos do passado, filtrados pela filha adotiva de Emilie, tornando o texto um mosaico de relatos na tentativa de compreender o espaço e os moradores da casa, em parte representações de Manaus. Em *Crônica de duas cidades* (2006), texto publicado com o filósofo e ensaísta paraense Benedito Nunes (1929-2011), o escritor amazonense faz um panorama da origem e do desenvolvimento da cidade manauara, desvelando referências que nos ajudam a compreender as bases para a produção da obra hatoumiana. Estudos como os de Edinea Mascarenhas Dias (1999) e Selda Vale Costa (1996) figuram no texto e nos fazem pensar em como Milton Hatoum pesquisou e se valeu de dados históricos para ficcionalizar os conflitos representados em seus textos que partem das tensões familiares, potencializados nos romances *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), nas casas de imigrantes libaneses, parte da pluralidade cultural e social que molda o espaço amazonense, o que também é problematizado no trabalho da Crônica. Para compreender a ideia de modernidade, valemo-nos de autores como Marshall Berman (1940-2013), no seu célebre *All is solid melts into air* (1982), e Nelson Mello e Souza (1921-), em *Modernidade: a estratégia do abismo* (1999). Considerando Manaus repleta de paradigmas das capitais latino-americanas, utilizamos, ainda, de autores da modernidade na América Latina, com os problemas provenientes da colonização e de seus projetos de modernização pouco ou nada inclusivos, como Bravo & Martín, em artigo intitulado "Modernidad e Modernización en América Latina: una aventura inacabada" (2010). Sobre a crítica, podemos ressaltar o livro de Mireille Garcia, *Milton Hatoum: Identités, territoires et mémoires*, publicado em 2017 e fruto de tese defendida em 2014 na Universidade de Rennes, na qual destacamos o estudo do espaço amazonense, que está além do exotismo pensando numa primeira vista acerca de boa parte da literatura sobre a Amazônia. O Eldorado amazonense, fruto do imaginário europeu, conforme analisado por Neide Gondim (1994), torna-se uma ideia decadente na ficção de Hatoum, tal qual o fausto vivido pela capital em sua era de ouro.
Palavras-chave: Milton Hatoum; Crônica de duas cidades; modernidade.

Publicado pela Secretaria de Educação e Cultura do Pará, contando com a parceria entre Milton Hatoum e o ensaísta e filósofo paraense Benedito Nunes (1929-2011), o livro *Crônica de duas cidades* (2006) apresenta a visão de dois grandes nomes da arte e da crítica de Manaus e Belém, com estudos que relatam brevemente a história das capitais mais importantes do Norte do país. Texto pouco estudado, muito em função de sua relativa raridade, a crônica de Hatoum expõe como o autor desenvolveu a forma como compreende a urbanização da sociedade manauara, bem como certos aspectos sociais que vai deslindando na medida em que desenrola o estudo.

Fundindo suas lembranças da infância com os registros históricos e bibliográficos da cidade, Milton Hatoum atenta para as mudanças bruscas sofridas por Manaus que a

[1] Mestre em Letras pela Universidade Federal do Pará. Atualmente é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA, subsidiado pela bolsa Capes. Contato: jean_torres_oliveira@live.com.

tornaram irreconhecível. Recorrendo a Octavio Paz, a visão de Hatoum fica marcada logo à princípio, muito em função da ideia de capital que é ressussitada todo dia, entre a novidade e a ruína.

A condição fluvial de Manaus é exaltada pelo romancista, pois destaca sua localização num ponto do principal eixo de navegação fluvial do Brasil. A capacidade fluvial da cidade foi fundamental para o comércio e utilizada, principalmente, pelo engenho militar dos colonizadores portugueses, como afirma Hatoum, que também atenta para o encanto da paisagem que eles conseguiram exaltar. Ao apontar para a capacidade militar do Forte de São José do Rio Negro e na forma com o qual era usado na captura de indígenas que eram enviadoas à Belém para serem escravizados, o escritor faz um pequeno apanhado das tribos da região, com foco nos Manaos[2], que foram a inspiração para o nome da capital amazonense. Os índios Manaos foram exterminados na segunda década do século XVIII, quando houve escassez de mão-de-obra escrava em Belém, o que resultou em sangrentos confrontos entre índios e portugueses.

O aspecto urbano de Manaus só foi alterado consideravelmente durante a economia da borracha. Segundo Hatoum, "até a década de 1860, quando a economia da borracha já preparava o terreno para uma mudança radical do cenário urbano, Manaus conservaria basicamente o mesmo aspecto da primeira metade do século XIX" (HATOUM, 2006, p. 50). Demograficamente, a cidade só teve mudanças consideráveis a partir de 1890. Na década de 1860, as exportações de *havea* já havia praticamente triplicado, acompanhado de um processo de mudanças na economia de uma região que era praticamente estagnada.

Há de se notar a referência às obras que foram realizadas durante o auge dessa primeira fase da economia da borracha: "Nessa época, algumas obras foram iniciadas ou reformadas, como a da Matriz, e a da igreja dos Remédios; outras, apenas concebidas, como o Cais da Praça Tamandaré, uma olaria a vapor, o calçamento de várias ruas e a rampa no Caes da Imperatriz, então principal porto da cidade" (HATOUM, 2006, p. 51). Os discursos do presidente da província, além das obras de fato efetivadas na cidade, já deixam entrever a intenção de tornar Manaus higienizada e "civilizada", o que, como considera o romancista, foi alcançado, ainda que parcialmente, trinta anos mais tarde.

[2] Como nos mostra Milton Hatoum (2006), os Manaos foram uma tribo que ocupava as duas margens do baixo do rio Negro e formavam o grupo étnico mais importante da área de influência do Forte. Entre as outras tribos, os Tarumãs habitavam os rios de Tarumã e Ajurim, que são afluente da margem esquerda do rio Negro; os Barés povoavam a parte superior do rio Negro. Algumas tribos menores ficavam numa região vizinha aos Manaos.

Neste primeiro momento, contudo, o que fica claro é a intenção da mudança no espaço urbano da capital amazonense, potencializada pelo emergente desenvolvimento econômico da região. A realidade, porém, era bem diferente. Como afirma o manauara, viajantes e naturalistas estrangeiros que passaram por Manaus ao longo do século XIX aludiam à rusticidade do pequeno povoado. Por mais que os ideais amazonenses fossem de uma capital como as europeias, o olhar estrangeiro, objetivo e imparcial, deixava claro que ainda estava longe de despontar com um projeto urbano como os dos países mais avançados. O que se percebe, neste ponto, é como a visão estrangeira acaba por qualificar um espaço diverso como primitivo, o que caracteriza uma visão eurocêntrica sobre o desenvolvimento de uma região muito diversa. Por mais que Manaus, com seus Teatros construídos ao longo do tempo e uma sociedade que, aos poucos, ganha ares de "civilizada"[3], a não aplicação dos valores Europeus fizeram com que não fosse suficiente para contrastar com a "modernidade de ponta", resultando em críticas dos estrangeiros.

Racai-se na problemática a respeito da modernidade ser considerada como um modelo único que, praticamente, desconsidera as especificidades socioculturais e espaciais, como a tratam autores como Bravo & Martin, em "Modernidad e Modernización en América Latina: una aventura inacabada" (2010). Manaus despontava como uma das principais capitais da região, com passos razoavelmente lentos, mas que tentava conciliar aspectos locais com o projeto de modernidade. Um do principais elementos que revelam a nova roupagem da cidade é a da extinção de grande parte dos igarapés. Espaços de lazer característicos da região, foram descritos por muitos dos viajantes estrangeiros supracitados e seriam consideravelmente aterrados durante o período posterior, por ser considerada primitiva a prática dos banhos públicos, além de um atentado à moral. O trabalho de Edinea Dias, *A ilusão do fausto*: Manaus 1890-1920 (1999), é um importante relato das mudanças que a economia da borracha propiciou para a capital amazonense, expondo muitas especifidades de Manaus que foram eclipsadas em nome do progresso. A autora afirma que

> Para que isso fosse possível [mudanças no espaço urbano], Manaus deveria passar por um grande processo de reformas que exige uma ordenação do espaço urbano, o disciplinamento de seu uso, o emprego de instrumentos de controle que regulassem o modo de vida manauense, através de dispositivos legais como as proibições de jogos ou brinquedos que pudessem prejudicar o funcionamento das linhas telefônicas, telegráficas e dde iluminação pública; partir lenha, cozinhar, estender roupa e ferrar animais nas ruas; chegar às janelas, ou andar em público indecentemente vestido, ou em completa nudez;

[3] Cf. *Eldorado das ilusões*: Cinema e sociedade: Manaus (1987/1935) (1996).

> conduzir carroças ou carrocinhas de mão sem o registro do número da Secretaria da Polícia; vender leite sem a devida matrícula; caçar nas proximidades da cidade e subúrbios; transitar com animais de qualquer tipo, nos seios das ruas ; cercar quintais com cerca de madeira; pescar pirarucus, tucunarés e tartarugas fora da época determinada; passando pelo sepultamento de hábitos e saberes locais e imposições de novos (Dias, 1999, pp 47-48).

Para os governantes, a modernidade da capital passava por uma nova conduta dos seus habitantes e de novos modos de vida que iam na contramão dos costumes locais. Normas como as dos Códigos de Posturas Municipal e os do Regulamento Sanitário estavam instituídas como forma de garantir a ordem pública, com proibições para os moradores que objetivavam extinguir os costumes ancestrais. Os aterramentos dos igarapés foram o modo de garantir que a prática dos banhos, e, com isso, a exposição dos corpos de, principalmente, indígenas, fosse barrada pelos órgãos reguladores.

As descrições desses espaços "pré-urbanização" da capital amazonense é recorrente nos textos dos viajantes. Os igarapés, as casas construídas com madeira e palha, elementos locais milenares, adornam os relatos dos viajantes. Como firma Hatoum, contudo, "o registro objetivo desses viajantes encerra uma ânsia de mdoernidade, ou a promessa de um mundo urbano em sintonia com as capitais europeias" (HATOUM, 2006, p. 51). Poucos foram os que compreenderam que a presença de rios como o Negro seriam de enorme valia na composição do espaço já compostos pela "indústria" e pela "civilização", a exemplo dos naturalistas Spix e Martiu, embora, na compreensão do romancista, haja, na postura dos natulistas, um misto de antevisão histórica e otimismo exagerado, pois não perceberam o abismo existente entre o desenvolvimento do capitalismo nos centros europeus avançados e a sua periferia mais distante.

Durante o auge da borracha, como fica claro no trecho destacado de Edinea Dias, a concepção de um urbanismo planejado e higienizado excluía uma tradição cultural dos povos nativos, visão compartilhada por Milton Hatoum. Ainda com todas as tentativas de extinção da cultura local, nas cidades amazônicas como um todo a presença indígena, dos costumes, hábitos, dialeto, culinária, ainda é significativa. Nomes de frutas, peixes, árvores, animais etc. ainda são arraigadas do passado indígena dos espaços do Norte do país.

Com a segunda metade do século XIX, o projeto de urbanização de Manaus tomou a faceta progressista, resultando em modificações urbanas que separam o centro da cidade de seu entorno, o que, segundo o escritor amazonense, ainda hoje é sentido. A economia da borracha foi a responsável por possibilitar os projetos de modernidade da capital, que

tinha se tornado a segunda maior cidade brasileira da Amazônia. As atenções dadas à capital pelo desenvolvimento econômico tornou necessário, na concepção dos governantes, um embelezamento de Manaus: "Modernizar, embelezar e adaptar às exigências econômicas e sociais da época da borracha, passa a ser o objetivo maior dos administradores locais. Era necessário que a cidade se apresentasse moderna, limpa atraente, para aqueles que a visitavam a negócios ou pretendessem se estabelecer definitivamente" (DIAS, 1999, p. 30). Os grupos responsáveis pela aministração das mudanças foram constituídos de extrativistas e aviadores, ligados ao capital financeiro internacional e com conexão estreita com o poder público[4]. Mais um exemplo latino-americano de elites controlando mudanças estruturais de um espaço múltiplo.

Novos sistemas de abastacimento de água e captação de esgoto, telefonia, luz elétrica e linhas de bonde eram parte da infraestrutura da capital em desenvolvimento. Também foram construídas praças, pontes, dois grandes hospitais, residências suntuosas e edifícios públicos monumentais, como o Teatro Amazonas, o Palácio da Justiça, o Mercado Municipal Adolpho Lisboa, a Alfândega, o Instituto Benjamin Constant, o Ginásio Amazonense, a Biblioteca Pública e muitos outros exemplos de espaços que queriam dar um ar de sotisficação à capital amazonense[5].

Manaus tornou-se a capital do destino de um grande número de imigrantes brasileiros e estrangeiros. Além da capital já contar com os nativos (indígenas e mestiços), muitos nordestinos se deslocaram para a cidade com a promessa da mudança de vida, fugindo das secas do sertão para trabalharem nos seringais. Entre os estrangeiros, Hatoum destaca a presença de portugueses, espanhóis, italianos, alemães, ingleses, sírios e libaneses e judeus marroquinos, que, dez anos depois, foram os principais resposáveis pela dinamização do comércio local, serviços urbanos e atividades terciárias. Os mais pobres trabalharam nas construções civis; alguns italianos e franceses, mestres-artífices que trabalharam na decoração do Teatro Amazonas permaneceram na cidade.

O quase incontrolável fluxo de pessoas foi responsável por problemas tanto no

[4] A grande transformação da cidade se deu durante a administração do governador Eduardo Ribeiro (1892-1896), que foi ampliada pelos seus sucessores. Até hoje tem seu nome eternizado numa das avenidas mais importantes do centro de Manaus, inaugurada em 1902, que também é resultado do aterramento de um importante igarapé.

[5] Ainda hoje, numa perspectiva ainda mais comercial, Manaus eleva novas megalomaníacas construções, como *shoppings* (o exemplo mais extravagante é do prédio que possui uma pequena floresta dentro de sua estrutura), abundantes na capital, e a Ponte Jornalista Phelippe Daou, inaugurada em 2011, que atravessa o Rio Negro, de Manaus à Manacapuru. O custo total da ponte, até hoje envolvida em escândalo de superfaturamento, foi de R$ 1,099 bilhão, com um pouco mais da metade financiado pelo BNDES e a outra parte pelo Governo do Estado do Amazonas.

campo habitacional quanto na qualidade de vida. Enquanto as construções dos nativos eram de madeira e palha, na nova constituição urbana surgem cortiços, albergues e acampamentos de imigrantes nordestinos à espera do barco para o seringal distante. Os índios e imigrantes mais pobres são excluídos de um projeto no qual há lugar para as elites e a classe média. As doenças e epidemias são recorrentes entre os marginalizados, daí a necessidade de o poder público editar os códigos de conduta com o objetivo de distanciar ainda mais as câmadas mais frágeis.

> Os mais pobres serão confinados em bairros distantes do centro histórico, como Mocó, a Colônia Oliveira Machado, São Raimundo e Constantinópolis. Uma penitenciária, Asilos de Mendicidade e Alienados e uma Colônia Agrícola completam o aparato arquitetônico para abrigar os desvalidos, marginalizados e foras da lei. Esses edifícios tentam exercer mecanismos de controle, num momento em que a população pobre cresce e é vista como uma ameaça e perigo à ordem e ao bem-estar burguês. (HATOUM, 2006, p. 55)

O lado escuro da modernidade é, outra vez, marca dos espaços latino-americanos. As barreiras físicas e ideológicas começam a se formar em Manaus pelos problemas, paradoxalmente, causados com o chamariz para trabalhadores chamados para gerir o capital que sustentará o bem-estar social, contudo ameaçado por um sem fim de imigrantes que trazem consigo problemas para a ordem pública. A cidade começa a cair nos abismos da modernidade, e, como outras capitais, abandona suas especifidades em nome do progresso econômico.

Hatoum atenta para fundações filantrópicas da época gloriosa da economia gomífera: a Sociedade Beneficiente de Amparo da Pobreza, a Liga Protetora da Pobreza e o Instituto Benjamin Constant, sendo este destinado a abrigar meninas órfãos e pobres e educá-las para trabalhar como donas-de-casa[6]. Para os meninos, havia o Instituto de Artes e Ofícios, onde se formou mão-de-obra especializada que o mercado demandava. Nas palavras do escritor amazonense, "a filantropia e a má consciência da elite manauara ficam suas raízes mais profundas em solo amazonense" (HATOUM, 2006, p. 55).

Com todas as atitudes contra as camadas mais probres da população, o comentário de Hatoum é bastante conveniente, quando que "A modernidade de Manaus foi, na verdade, efêmera e para poucos" (HATOUM, 2006, p. 58). Conquanto não se possa falar num projeto encerrado de modernidade, é bem verdade que há, com a decadência do Ciclo

[6] Prática comum, ainda hoje, nas cidades amazônicas, famílias de classe média buscam jovens moças para cuidar de suas casas com a justificativa de dar a elas educação e uma casa em troca dos serviços doméstico sob condições bem próximas à da escravidão. A situação também é representada na romanesca de Hatoum, como em *Dois irmãos*, na figura de Domingas.

da Borracha, uma fratura no projeto desenvolvido. Projeto que seguia padrões da modernidade latino-americana, com as exlusões e medidas que beneficiavam parcelas mínimas da população, enquanto outras eram manipuladas para manter um modo de vida que sequer aproveitavam.

A concorrência no mercado da Ásia foi suficiente para minar as expectativas econômicas da capital Amazonense. O roubo de sementes da *hevea brasiliensis* foi pouco levado a sério pelas elites que logo viram os asiáticos ganharem a atenção dos compradores e a cidade lidar com um momento ainda pior. Seu crescimento, baseado numa economia de coleta extensiva, teve um abalo automático.

Todo o fausto amazonense, de exportações das grandes capitais mundiais, foi abalado com a nova realidade da capital. Sempre impressionou a qualquer observador a relação da cidade com grandes centros. Hatoum fala da presença de produtos como o champanhe à telha de Marselha, mármore italiano e farinha de trigo, estruturas metálicas e roupas da moda europeia. Tudo serviu para ofuscar a iminente derrocada da borracha, abafadas pelo riso dos seringalistas e grandes importadores e exportadores. “É como se a opulência econômica nublasse para sempre a experiência de escassez: cegueira que entranhou na elite um sentimento de infinitude em relação ao fausto” (HATOUM, 2006, p. 62).

Havia um projeto de tornar a cidade uma espécie de Veneza, utilizando as viás de alguns igarapés drenados. Não passou de um sonho do governador Antônio Ribeiro Bittencourt, que teve que lidar com a crise econômica enfrentada pela capital. As margens dos igarapés que sobreviveram, contudo, foram ocupada por pequenas palafitas, retomando aquela arquitetura rústica de madeira e palha que sempre fez parte do cenário amazonense. Recorrendo a Alejo Carpentier, Hatoum usa o termo “terceiro estilo” para se referir à mescla entre a arquitetura nativa com a arquitetura transplantada. “É como se a periferia com seu marginalizados teimassem em permanecer no centro; essa obstinação deve sobretudo à ocupação das margens dos igarapés pela população mais pobre” (HATOUM, 2006, p. 62). Como arquiteto de formação, Milton Hatoum não deixa de fazer um apanhado da estruturação dos espaços urbanos e dos projetos que não foram ou foram parcialmente postos em práticas. Estátuas de divindades gregas importadas de Liverpool e Paris faziam parte do projeto de um anel de praças arborizadas de 1893. Os edifícios apresentavam características neoclássicas, a exemplo do Ginásio Amazonense Pedro II (atual Colégio Amazonense Pedro II). Alguns locais tentavam guardar a fauna e a flora locais, pertencentes à cidade, mas que, aos poucos, foram excluídos da paisagem.

Entre as construções faustosas de arquitetura da elite, Hatoum ainda destaca o Mercado Municipal, construído com o ferro, símbolo maior da modernidade; O Teatro Amazonas, grande ícone da cultura da elite; o Porto de Manaus (Manaus Harbour ou Roadway), um ícone do comércio, um dos maiores portos fluviais da América Latina, obra de arquitetos ingleses, que também administraram o porto, o que deixava entrever os interesses comerciais britânicos com a capital do Amazonas.

A questão, contudo, destacada por Milton Hatoum é a de que, mesmo projetada por estrangeiros, a arquitetura local não deixou de mostrar sua identidade no espaço urbano da capital amazonense, ou mesmo esconder sua população indígena, "cuja presença veio somar-se ao caldeirão de culturas, línguas e etnias: o cosmopolitismo exagerado, mencionado por Euclides da Cunha" (HATOUM, 2006, p. 65). Manaus, aos poucos, vai se tornando plural. As tentativas de extinguir uma identidade cultural da região são frustradas e a cidade se recusa a abrir mão de seus aspectos mais "primitivos". No caso dos povos latino-americanos, como em Manaus, o projeto de modernidade, implantado pelo estrangeiro, renega todas as raízes e peculiaridades culturais, mas há uma resistência dos grupos locais contra o apagamento total dos costumes.

A leitura de Hatoum sobre Euclides da Cunha recai sobre a comparação que o escritor fluminense faz entre Belém e Manaus. Enquanto a primeira é exemplo de ordem, Manaus é considerada como mantenedora de um forte componente cultural nativo; nas considerações do romancista amazonense, talvez compreendida por Euclides como primitiva e atrasada, tendo em vista a posição de intelectual positivista, cultor das ciências e do progresso triunfante ostentada pelo autor de *Os sertões*. Incomoda a Hatoum que este não tenha comentado nada sobre o ambiente cultural de Manaus mesmo após longo período residindo na cidade, ainda que se sentisse incomodado quando se referia a qualquer elemento do gênero.

Para Milton Hatoum, a partir da última década do século XIX, Manaus tornou-se um importante centro cultural da Amazônia. Uma cidade cosmopolita, mas não limitada às ativiades comerciais. Cidade na qual boa parte dos indígenas ainda cultivava o nheegatu, língua materna. Outros viajantes, como o etnógrafo Theodor Koch-Grunberg (1872-1924) e o escritor francês Henri Michaux (1899-1984), como atenta Hatoum, descreveram alguns importantes aspectos da vida cultural manaura. O primeiro ressaltou a habilidade musical da banda da Polícia Militar, que era de maioria negra, como afirma Grunberg em *Dois anos entre os indígenas* (19--). Reconhece certas características que Manaus partilha com as cidades grandes, como o trato de melodias difíceis das óperas de

Wagner e outros aspectos. Já sobre Michaux (1968), Hatoum destaca sua noção de fragilidade dasa cidades modernas, seus cenários efêmeros, e a cidade de Manaus apresenta isso em seus monumentos com sinais de abandono um indício de passado glorioso. Outras construções, como o Teatro Amazonas, são exemplos de elementos novos que também emitem grandiosidade. Sobre ele, Hatoum afirma que "é, realmente, um teatro de Grande Capital, que emite sinais de luxo e requinte. É possível imaginar a riqueza da elite da época através de uma visita ao Teatro Amazonas" (HATOUM, 2006, p. 65). Mas, conforme complementa, a riqueza também tem seu avesso. Manaus também era sinônimo de uma vida isolada e a labuta de milhares de seringueiros confinados nas "estradas" dos seringais.

Para o escritor amazonense, o detalhe que mais impressiona no teatro é a sua cúpula, que não estava prevista no projeto original. É feita de ferro e vidro, revestida com telhas verdes, amarelas, azuis e vermelhas. "É um ruído visual num projeto de linhas predominantemente neoclássicas" (HATOUM, 2006, p. 66). Na parte interna, há telas pintadas em Paris pela Casa Capezot que compõem uma alegora às artes. Destacam Carlos Gomes e, no centro da pintura, a torre Eiffel vista de baixo. Outras características ainda são alvo da explanação de Hatoum, como a pintura de Crispim do Amaral, que tematiza o Encontro das Águas dos Rios Negro e Amazonas (criticada pelo escritor amazonense pela ausência das águas escuras do Rio Negro que, em sua concepção, contraria o tema da pintura), além do *plafond* do Salão Nobre, pintado por Domenico De Angelis e sua equipe italiana, que ilustra a Glorificação das Belas Artes da Amazônia (Hatoum também relativiza a glorificação por se tratar, em sua essência, não de uma mescla entre elementos locais e estrangeiros, mas de opor o "primitivo" amazônico e a "arte" europeia). Esse é um ponto interessante por expor como a visão do outro se mostra, mais uma vez, uma posição eurocêntrica de racionalidade e progresso. Desta vez, não se trata de relatos objetivos de naturalistas, mas de artistas da Europa com a compreensão de ideais relativos que são os modelos de sociedades desenvolvidas. São os profissionais responsáveis pelo embelezamento desses edifícios que se encontram no coração das paragens "primitivas", deixando marcas de seu eurocentrismo e expondo uma pseudo-hierarquia histórica.

É no Teatro Amazonas que a maioria dos eventos culturais se desenvolvem. Inaugurado em 31 de dezembro de 1986, uma variedade impressionante de companhias líricas e dramáticas passam a se apresentar no prédio. Milton Hatoum, contudo, afirma que a quantidade acaba sobressaindo à qualidade. "Se, por um lado, a elite de Manaus

assistiu a várias apresentações da Companhia Lírica Italiana e da Companhia Lírica Francesa, por outro, essa mesma plateia presenciou a exibição de mágicos, telepatas, hipnotizadores, operetas, *zarzuelas*, bandas de música e encenações circenses" (HATOUM, 2006, p. 66).

Outros teatros também funcionavam na capital amazonense, ainda que o Amazonas fosse o centro de toda a comoção cultural. Apresentavam espetáculos diversos para o divertimento do público local. Grupos locais competiam com as companhias estrangeiras e de outras cidades brasileiras pelos palcos amazonenses. Entre elas estão a Arcádia Dramática (1895), o Grupo Dramático de Manaus (1896) e a Sociedade Dramática Familiar (1897).

O romancista destaca que as atenções do público se voltavam, com mais atenção, para o cinema, a partir da década de 1910. Ao contrário de Belém, que desde de 1880 tinha grandes apresentações do repertório italiano e a presença do compositor Carlos Gomes, que aficcionou o público local em óperas, Manaus não possuía uma tradição de récitas líricas.

Entre os principais cinemas, destacam-se o Alhambra, Olympia, Alcazar, Odeon, Avenida, Polytheama, Rio Negro e Rio Branco. A música e a fotografia também tiveram certo desenvolvimento nessa época, com alguns grupos formados.

Em 1910, foi fundada a Escola Universitária Livre de Manaus, com cinco faculdades: Ciência e Letras, Engenharia, Farmácia, Odontologia e Direito, como afirma Milton Hatoum. Pode-se dizer que foi um período fértil de Manaus que tange à educação e às artes. A cidade, contudo, sentiu a crise até o momento em que a Segunda Guerra Mundial fez com que a necessidade da borracha fosse grande. Projetos posteriores de resgate da economia da cidade, com o da Zona Franca, trouxeram a atenção novamente para Manaus, mas nunca como na euforia do primeiro ciclo gomífero.

A capital amazonense, uma das maiores do Norte do país, passou por períodos em que seus governantes trabalharam por um desenvolvimento que, em grande medida, visava apenas à economia local. Os povos locais, nativos, recusaram sua exclusão, resistindo com suas casas de madeira entranhadas no meio do espaço urbano, sua língua materna preservada com alguns falantes insistentes, ou mesmo na sua culinária. Contudo, sempre marginalizados com muros físicos ou ideológicos. Manaus carrega os traços das cidades latino-americanas, com fraturas em todos os âmbitos, que tenta uma resistência que não é suficiente para mudar todos os elementos da região. Hatoum, na *Crônica de duas cidades*, mostra-se um conhecedor de todos os aspectos da modernidade manauara

e, em suas obras, representa inúmeras caracterísitcas do desenvolvimento local, bem como todas as problemáticas vinculadas ao projeto de modernidade da capital.

REFERÊNCIAS

BRAVO, Álvaro; MARTÍN, Juan. Modernidad e Modernización en América Latina: una aventura inacabada. *Nómadas*, Madrid, v. 26, n. 2, p. 343-362, 2010.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Moisés; Ana Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 360 p.

BERMAN, Marshall. *All that is solid melts into air*: The experience of Modernity. New York: Penguin Books, 1988. 383 p.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro (org.). *Arquitetura da memória*: ensaios sobre os romances *Dois irmãos*, *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: UNINORTE, 2007. 384 p.

DIAS. Edinea Mascarenhas. *A ilusão do fausto*: Manaus — 1890-1920. Manaus: Valer, 1999. 192 p.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994. 277 p.

HATOUM, Milton. *Relatos de um certo oriente*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 189 p.

HATOUM, Milton . *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 266 p.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 311 p.

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 107 p.

HATOUM, Milton. *Cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 127 p.

HATOUM, Milton. *Um solitário à espreita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 288 p.

HATOUM, Milton. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 237 p.
NUNES, Benedito; HATOUM, Milton. *Crônica de duas cidades*. Belém: SECULT, 2006. 72 p.

YIFTACHEL, Oren. “The dark side of the modernism: planning as control of a ethnic minority”. In: WATSON, Sophie; GIBSON, Katherine (org.). *Postmodern cities & spaces*. Oxford: Blackwell, 1995, p. 216-242.

REFLEXÕES SOBRE A CONCEPÇÃO DE LITERATURA NO ESPAÇO SOCIAL HISTÓRICO E CONTEMPORÂNEO

Andréia Nascimento Carmo (UFT)[1]
Valdivina Telia Rosa de Melian (UFT)[2]

Resumo: Este trabalho apresenta algumas considerações a respeito da visão e do lugar dado à literatura em um contexto social histórico e contemporâneo. Assim, convêm-se pensar o papel da literatura na escola, os olhares e espaços que lhes são concedidos ao longo do tempo, bem como os modos de constituição da maneira de se proporcionar valor ou não à literatura. Para tanto, a proposta inicial parte da percepção de literatura adquirida na sociedade de ontem e de hoje, uma vez que, ela faz parte da história da humanidade desde os primórdios da civilização, conforme nos relatam os registros históricos. Nesse sentido, apontamos a literatura ainda em um lugar restrito, diante de sua extrema importância para o saber científico e empírico.

Palavras-chave: Literatura; Historicidade; Espaço social

Primeiras palavras

A literatura como fonte de inspiração, parte da formação do ser humano e produto social marca seu lugar na história. Durante a Idade Média a escola condenava o contato das crianças com os textos literários, ainda que fossem abordados apenas na oralidade. A literatura limitava-se aos manuais de boa conduta para bem se comportar e conviver em sociedade. Aos poucos, o texto ligado à fantasia vai ganhando espaço na literatura, sobretudo, infantil por meio dos contos de fadas. Desse modo, ela foi inserida timidamente aos documentos oficiais de educação, tornando-se escolarizada.

A literatura vista como ficção ou algo advindo da imaginação ou ainda como um conceito que em nada possa acrescentar para a vida do ser humano, passa por abordagens de formas diferentes, levando os estudiosos na área a admitirem-na como uma verdade histórica, conhecimento e libertação do sujeito no campo cognitivo. Há tempos que ela não é apenas um objeto estético, passando a ser inserida no campo dos saberes científicos. De acordo com por Roberto Acízelo de Souza (2007, p.69), uma literatura como aquilo que "deixa de ser apenas uma fantasia encantadora e comovente para se apresentar como produção cultural tão plantada na realidade, na vida, quanto empenhada em revelar-lhes os aspectos mais esquivos à nossa compreensão".

[1] Graduada em Letras (UFT), Mestra em Letras: Ensino de língua e literatura (PPGL- UFT), Doutoranda em Letras: Ensino de língua e literatura (PPGL- UFT). Contato: dreiancn@gmail.com.
[2] Graduada em Letras (UNOPAR), Mestra em Letras: Ensino de língua e literatura (PPGL- UFT), Doutoranda em Letras: Ensino de língua e literatura (PPGL- UFT). Contato: teliarosa@hotmail.com.

Deste modo, propomos refletir sobre o espaço cedido à literatura no contexto sócio histórico e problematizar qual é o lugar dado à literatura na sociedade atual. De acordo com Roland Barthes (1994, p. 13), "cualquier matéria que la sociedade considere digna de transmisión será objeto de uma ciencia. Dicho em uma palavra: la ciencia es lo que se enseña". Nesta esteira, é possível inferir que literatura converte-se em ciência, dado que ela é ensinada no campo escolarizado à medida que as demais ciências também o são. Assim, torna-se relevante pensar a literatura como uma ciência de natureza transdisciplinar, a qual perpassa por diversos campos dos saberes. Importa-nos dizer que independente do tempo, a literatura possui aquele estranhamento a que se refere Terry Eagleton (1983) em Teoria da Literatura. Um estranhamento mágico, aceitável pelo (in) consciente do leitor. Este, por sua vez, adquire aprendizado potencializado a partir da leitura literária vista como um elo entre conhecimentos variáveis. Porque a literatura representa a possibilidade para se pensar a realidade, partindo da compreensão de outros modos de se experimentar a vida pela experiência do outro.

De acordo com Terry Eagleton (1983), para os formalistas russos a literatura era uma organização particular da linguagem no que se refere à escrita, constituindo uma assimetria entre significante e significado. A literatura era reconhecida pela forma da escrita e não por ser ficcional ou imaginativa, era uma linguagem diferente da utilizada no cotidiano, uma maneira não familiar, ou seja, causava estranhamento. Nas palavras de Eagleton (1983, p.05), os formalistas consideravam a literatura como "uma forma 'especial' de linguagem, em contraste com a linguagem 'comum', que usamos habitualmente", é uma forma de uso mais intenso da linguagem, um modo árduo de emprego da palavra. Nesse sentido, Eagleton (1983) afirma que a literatura não é pragmática numa sociedade como a nossa, embora, em muitas outras sociedades antigas a literatura possuiu funções práticas.

Contrapondo ao pensamento de Eagleton (1983), na contemporaneidade é visível a utilização da literatura de modo pragmático, uma vez que, tanto as escolas que oferecem o ensino infantil como as famílias fazem uso da literatura, sobretudo, ao que se refere aos contos maravilhosos, para estabelecer modelos de comportamentos considerados aceitáveis pelas regras histórico-culturais de determinada sociedade a que

estão inseridos. Este é um legado que advém ainda da Idade Média, um dos imaginários coletivos mais fortes da humanidade.

Durante a Idade Média a literatura estava direcionada para o ensino comportamental em que as crianças deveriam aprender regras de boas maneiras. Enquanto aos adultos burgueses, promoviam reuniões para ouvir, contar e ler histórias. Durante essas reuniões havia presença de um contador de histórias ou de um charlatão e até mesmo de crianças. Segundo Ariès (2012), na vida cotidiana, em reuniões tanto no trabalho, em passeios ou jogos as crianças e os adultos estavam misturados. Este fato, começa a mudar a partir da descoberta do sentimento moderno da infância, em que se percebe a necessidade de se obter um olhar especial para a educação das crianças, incluindo o acesso a literatura.

No que se refere à escola, esse pensamento em relação ao sentimento de infância perdura na sociedade atual por meio do ensino de literatura como modelo de formação moral e instrutiva. Além disso, o ensino de literatura, ao que nos revela os estudos na área, estão pautados em muitos casos apenas aos contextos históricos relacionados ao período das obras estudadas e aos exercícios de interpretação propostos pelo livro didático. Nesse quesito houve várias mudanças, no entanto, podemos inferir que o ensino escolarizado traz em seu bojo o mesmo objetivo aplicado ao uso da literatura durante a Idade Média, qual seja, formar cidadãos do "bem", conforme a ideologia dominante.

Para além da escola, a literatura está presente em contextos diversos, ainda que seja negligenciada pelos falantes de sua língua materna nas diferentes situações de interações sociais cotidianas. Se outrora, a literatura foi considerada algo menor até ganhar espaço como afloramento da imaginação, entretenimento, fruição, formação do sujeito, hoje compreendemos que ela continua o seu legado de ambas as formas, acrescido de outras atribuições, tais como, desenvolver a consciência crítica diante dos fatos sociais e políticos.

Os legados da Idade Média: educação moral, instrutiva e para fruição

Durante a Idade Média a literatura delimitava-se ao conjunto de obras científicas produzidas na época, as quais estavam direcionadas aos manuais de comportamento para bem conviver com o outro nos espaços coletivos de interação social. A literatura praticada para fruição – contação/leitura de histórias – era conduzida para os adultos em

reuniões. De acordo com Philippe Ariès (2012, p. 44), "as crianças não eram as únicas a ouvir essas histórias: elas também eram contadas nas reuniões noturnas dos adultos", com efeito, os textos literários como fantasia, como ficção, alcançam o público infantil lentamente, a partir do momento que foram coletados e expurgados pelos irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm. Assim, a partir dos textos direcionados para os adultos surgiram versões adaptadas para as crianças em um modelo reproduzido ainda hoje por meio das mídias digitais pela famosa companhia Walt Disney.

Os contos de tradição oral utilizados principalmente para distração, passa tempo, prazer, de forma desobrigada para os adultos, foram direcionados para as crianças em versões apropriadas para formação moral e educativa por meio de lições representadas pelos personagens das histórias. A partir da constituição da escola como uma instituição capaz de oferecer educação formal para as crianças, separadamente do universo dos adultos, moralistas e religiosos apoiados pelas famílias nobres mantinham regras disciplinares de vigilância e punição para os educandos. Deste modo, a literatura inicialmente era vista como algo menor e imprópria para o público infantil gerando a instituição de textos adaptados com base em uma postura educativa que defende que as crianças têm capacidade cognitiva limitada.

A literatura na contemporaneidade

Na contemporaneidade a literatura para além das funções existentes desde a Idade Média tornou-se gratuidade também para as crianças. Seus espaços e modos de leituras são diversificados, pois a leitura literária ocorre tanto por meio dos livros e da escola como pelos meios eletrônicos facilitando assim o acesso para todos que dela querem fazer uso. Trata-se de um

> complexo de textos que a humanidade produziu e produz não para fins práticos [...], mas antes gratia sui, por amor de si mesma – e que se leem por deleite, elevação espiritual, ampliação dos próprios conhecimentos, talvez por puro passa tempo, sem que ninguém nos obrigue a fazê-lo (com exceções das obrigações escolares) (ECO, 2003, p.09).

Ainda hoje a literatura para crianças e jovens é trabalhada de maneira pedagógica a fim de moldar o comportamento social, deixando de ser ensinada em sua totalidade, ou seja, a literatura está voltada para a formação de um cidadão que esteja inscrito em um modelo de conduta aceitável e aprovado pelos padrões sociais vigentes. Desse modo, torna-se complexo trabalhar a literatura em sala de aula como um estímulo ao desenvolvimento crítico dos alunos, uma vez que, esse imaginário constituído desde a

Idade Média perpetua na atualidade. Diante desse cenário é comum nos depararmos com aulas de literatura pautadas apenas no contexto histórico, sobre o qual o texto estudado foi desenvolvido, ou partindo de uma leitura superficial presa exclusivamente a elementos explícitos no texto para posterior resolução de exercícios do livro didático.

Por outro lado, há um público leitor de literatura exclusivamente para entretenimento. Inclusive a utilização da literatura em sala de aula para os momentos de recreação dos alunos. Roberto Acízelo de Souza (2007, p.15) aponta para o desenvolvimento de "uma posição que pretende subtrair o texto literário a esse circuito intelectualista para restituí-lo à fruição subjetiva e desinteressada de métodos e conceitos, próxima àquela espécie de desarmamento teórico próprio do leitor comum". O que precisamos é de um equilíbrio quanto ao aproveitamento da literatura entre fruição versus conhecimento. Assim, a literatura deve ser vista como um objeto de estudo que ora visite a história, ora seja utilizada para prática de fruição, ora seja utilizada para reflexão e desenvolvimento do pensamento crítico sobre os fatos sociais.

Os diferentes modos de ler como a leitura em um tablet, no computador, no celular, na fotocópia de um livro proporcionam a construção de diversos modelos de leitor. Importa dizer, dos letramentos sociais, neles incluso o letramento literário, como a habilidade/competência para a utilização do texto oral e escrito. De acordo com Street (2014) o letramento social é ideológico e abrange as práticas sociais de leitura e escrita, nesse sentido, o fazer pedagógico deve alcançar a transdisciplinaridade. Segundo Sommerman (2006), a transdisciplinaridade é uma mudança de atitude, de aceitação do outro, que busca um diálogo, respeitando todas os demais saberes. Desta forma, os modos de ler influenciam na concepção de um leitor receptivo capaz de compreender que tanto textos literários como não literários, podem ser igualmente aproveitados para informação e formação, possibilitando ao leitor liberdade para determinar suas leituras conforme seu gosto.

De acordo com Nelly Novaes Coelho (2000, p. 29), "para além do prazer/emoção estéticos, a literatura contemporânea visa alertar ou transformar a consciência crítica de seu leitor/receptor". Desse modo, o trabalho com a literatura deve estar direcionado para um fazer pedagógico por meio de mediações de leituras entre o real e o imaginário, levando os alunos a apropriarem-se do conhecimento crítico advindo deste campo do

saber. O lugar dado a literatura no espaço escolarizado é dicotômico em relação ao letramento social do aluno e fragmentado no livro didático.

No espaço não escolarizado a literatura está mais para a leitura de obras não canonizadas. Nesse estopim, a escola deve promover um diálogo de forma transdisciplinar entre o que a sociedade lê e as leituras, que do ponto de vista pedagógico, devem ser lidas. Ao passo que uma parcela desses leitores é inconsciente de que estão lendo literatura no sentido de utilização da palavra como arte, prendendo-se apenas a fruição subjetiva, deixando passar despercebido que "a literatura é um produto cultural que surge com a própria civilização ocidental pelo fato de que textos literários figuram entre os indícios mais remotos da existência histórica dessa civilização", (SOUZA, 2007, p. 08). Nesse sentido, a literatura nos espaços não escolarizados ao ser lida pelo leitor comum pode se resumir em descrição de emoções abstratas apresentada pelo ponto de vista subjetivo sem reflexão e análise crítica. Uma leitura sem mediação escolarizada pode tornar-se uma leitura despolitizada, não crítica.

Palavras finais

Enquanto a literatura em seu contexto histórico nos remete a um modelo instrucional de educação normatizado, atualmente os estudos sobre o ensino de literatura são conduzidos mais para procedimentos pedagógicos inclusivos, aberto ao novo, que valoriza as leituras locais e a liberdade de pensamento. Esse processo ocorre de maneira progressiva e lenta, sobretudo, pelas dificuldades enfrentadas pelo sistema público educacional brasileiro. Afora isso, temos os leitores comuns interpelados por uma ideia de que a leitura literária se resume apenas à distração momentânea, subtraindo o real valor da literatura enquanto ciência que oportuniza agregação de saberes diversos.

A literatura contemporânea chama a atenção para um pensamento voltado para a perspectiva decolonial. Nesse sentido, o ensino de literatura sugere práticas pedagógicas com letramentos sociais, com o objetivo de acolher o conhecimento extraescolar do aluno. Desse modo, inferimos que a leitura literária mediada leva o leitor à decolonização do pensamento. Assim, os letramentos sociais representam possibilidades para um ensino e aprendizagem voltados para a realidade do aluno, dando a este a oportunidade de apresentar suas leituras de mundo concatenadas com as leituras escolarizadas de maneira crítica e reflexiva.

Referências

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012

BARTHES, Roland. **El susurro del lenguale: más allá de la palabra y de la escritura**. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 1994.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**. São Paulo: Moderna, 2000.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura.** 10.ed. São Paulo: Ática, 2007.

SOMMERMAN, Américo. **Inter ou transdisciplinaridade?** Da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes. São Paulo: Paulus, 2006.

STREET, Brian. **Letramentos sociais**: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação. São Paulo: Parábola Editora, 2014.

UM CRÍTICO OITOCENTISTA BRASILEIRO: MACEDO SOARES E SUA AVALIAÇÃO DA INFLUÊNCIA DE BYRON NA LITERATURA NACIONAL [1]

Juliane de Sousa Elesbão (UERJ)[2]

Resumo: Neste trabalho desenvolvemos algumas reflexões acerca do que pensou Macedo Soares (1838 – 1905) a respeito da influência de Byron sobre nossos poetas oitocentistas. A partir de então, apontamos a necessidade de revisitar o século XIX, por ter sido um período de intensa efervescência intelectual, e de resgatar o trabalho significativo e atuante, porém ainda pouco conhecido, do "nosso Sainte-Beuve", conforme o qualificou o político, crítico e poeta Francisco Otaviano (1825 – 1889).
Palavras-chave: Crítica literária; Romantismo brasileiro; Macedo Soares.

A crítica romântica brasileira consolida-se mais efetivamente no século XIX, ao procurar estabelecer as bases da nossa nacionalidade, calcadas, sobretudo, no ponto de interseção entre a independência literária e a independência política em relação à metrópole lusitana. Entre os intelectuais desse período que atentaram para a formação da nossa consciência nacional, destacamos aqui Antônio Joaquim de Macedo Soares, cuja atuação esteve na seara da crítica militante de meados dos Oitocentos. Já tendo sido superadas as divergências dos primeiros programas e manifestos nacionalizantes românticos, foi Macedo Soares que empreendeu a codificação e a sistematização dos princípios que constituíam a reforma de nossa literatura, e, sendo ele, como definiu Afrânio Coutinho, um "espírito crítico autêntico" (COUTINHO, 1980, p. 274), distinguiu-se dos demais críticos da época, que trabalhavam mais comumente com visões panorâmicas constituídas por bosquejos e biografias literárias. Com isso, os ensaios de Macedo Soares constituem, possivelmente, a nossa "primeira crítica de fatura", conforme assinalou Luiz Roberto Cairo (2013, p. 264).

Sua postura entusiástica a favor de uma expressão literária que se pudesse considerar como efetivamente brasileira levou o crítico a reforçar, em praticamente todos os seus ensaios, uma orientação para os poetas da sua geração: a de que seguissem a fórmula "fé e trabalho", com base em muito "estudo e reflexão". Dessa forma, o crítico teria ido na contramão da "precipitação e [d]a desordem" na poesia, herança da influência que a poesia de Lord Byron teria exercido sobre os poetas românticos brasileiros. Apesar de ser por demais absoluta a condenação sistemática da influência do poeta inglês,

[1] Este trabalho faz parte de uma pesquisa de doutorado em andamento, sob orientação do prof. Dr. Roberto Acízelo de Sousa (UERJ).
[2] Graduada em Letras (UFC), Mestrado em Literatura Comparada (UFC) e Doutoranda em Literatura Brasileira (UERJ). Contato: julianeelesbao@gmail.com

Macedo Soares teria reparado que "os discípulos exagera[vam] sempre as doutrinas de seus mestres" por estarem "inflamados por um entusiasmo" que os fazia "chegar às consequências extremas", e que os impedia de "avaliar o justo alcance do princípio em que se apoia[vam]" (SOARES, 1857, p. 366). Assim, a geração de poetas daquela época, de acordo com o crítico, formaria "uma tendência extraordinária, talvez irrefletida, para a escola byroniana, e a tal ponto que muito se assemelha[va] à servil imitação" (SOARES, 1857, p. 367).

Vale assinalar que a obra do Lorde inglês foi traduzida e lida pelos principais poetas românticos brasileiros, como Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Castro Alves, Francisco Otaviano, para citar alguns. Em consequência disso, o mal byrônico se teria tornado atraente para os jovens poetas do Oitocentos, culminando em frequentes publicações que seguiam essa "febre", numa espécie de culto a Byron, especialmente nas décadas de 1850 e 1860. O próprio Macedo Soares comprova o fato ao afirmar, no já citado ensaio publicado em 1861 e intitulado "Tendências Novas", que "[d]e 50 a 56 o byronismo reinou sem contrapeso" (SOARES, 1861c, p. 25). A Faculdade de Direito de São Paulo, por exemplo, foi um dos principais palcos dos "imitadores" de Byron:

> Era no tempo da São Paulo romântica, onde e quando acadêmicos e bacharéis a transfiguravam em um ambiente de desvarios byronianos. Tempo em que São Paulo, com o seu calçamento ruim e iluminação precária, oferecia um bom cenário para todos os fantasmas que essas mentes jovens criavam (HELLER; BRITO; LAJOLO, 1982, p. 92).

A conduta desregrada do ídolo foi imitada pelos seus seguidores brasileiros e, consequentemente, refletida na literatura que estes produziam. O estilo byroniano foi tomado como um estado de espírito, uma postura que dominou parte do século XIX, e essa sedução foi fruto não das "sutilezas de linguagem, imagens e sons", mas das "narrativas fantásticas, [d]as descrições de terras e costumes estranhos, [d]os personagens fascinantes, [d]o lirismo, às vezes melancólico e confidencial, às vezes veemente e exaltado, [d]os arroubos retóricos" (BARBOZA, 1974, p. 19).

Byron foi o arquétipo do movimento romântico, especialmente pela confluência entre sua vida e obra, bem como por ter encarnado na sua poesia todos os estereótipos do ultrarromantismo, como o sofrimento, o exagero, a idealização do amor, o intenso subjetivismo, o pessimismo, a melancolia, o culto da morte, marcando, posteriormente, o que se convencionou chamar a segunda fase do Romantismo no Brasil. O seu épico

autobiográfico *Childe Harold's Pilgrimage* (1811-18), que narra a peregrinação, o passado de pecados prazeres e desencantos do andarilho mencionado no título, tornou-se uma das suas principais obras e alimentou a tendência que ficou conhecida como *byronismo*:

> [...] um termo que veio a fazer parte de praticamente todas as literaturas ocidentais. A vida aventurosa de Byron, bem como o teor de sua obra, ajudaram [sic] a construir a imagem do típico outsider incompreendido, do jovem belo e nobre, de vida dissoluta, transpirando desencanto, presa da melancolia e do ceticismo, mas ao mesmo tempo um paladino da liberdade (FRANCA NETO; MILTON, 2009, p. 147).

Tais questões se refletiam na poesia romântica do Lorde inglês e, consequentemente, na dos poetas por ela influenciados. Além disso, o Romantismo também foi um movimento artístico em oposição ao Neoclassicismo; por conta disso, teve como principais premissas a recusa do preciosismo da técnica e da forma; a defesa da espontaneidade do gênio – conceito que foi "[...] uma das invenções mais características da era romântica" (HOBSBAWM, 2010, p. 410) –; o contato com a interioridade e a sintonia com a natureza; o retorno à infância ou a reverência a um passado idílico; certa intensidade revolucionária aliada ao pessimismo, derivados das transformações oriundas da Revolução Francesa e da Revolução Industrial; o predomínio da imaginação sobre a razão, entre outras caraterísticas.

Assim, é contra tal desregramento subjetivo e poético que Macedo Soares se colocou, manifestando preocupação com a influência "perniciosa" que a poesia do bardo inglês e o seu ceticismo estariam causando na geração dos poetas brasileiros de meados do século XIX. Para ele, o byronismo teria virado moda entre os nossos escritores, que só conseguiam copiá-lo, imitá-lo, produzindo uma literatura pueril, cética, superficial e anacrônica.

A justificativa para tal julgamento baseia-se no fato de que as crises violentas e atormentadas da alma perceptíveis na obra do poeta inglês "revelam expressivamente seus íntimos pensares", pois "Byron sofreu". O Lorde traduziria o sofrimento pelo qual passava, e "o lado externo e histórico" (SOARES, 1857, p. 367) muito tinha influenciado o seu gênio enquanto artista. Em síntese: "sua imaginação [a de Byron] foi guiada pela fatalidade do sofrimento" (SOARES, 1857, p. 393), isto é, suas dores atingiam o ser do homem, trespassavam a sensibilidade do poeta e se presentificavam na sua poesia. Os poetas brasileiros, no entanto,

> cheios de vida e de esperança, nessa idade que um crítico chama – a primavera da vida do poeta –, quererem alardear encanecidos pela dor, céticos ex officio, sem uma esperança de glória, sem animação nem vida, é quererem a toda força cair no ridículo, porque não sentindo o que desejam exprimir, jamais a expressão passará de uma metralhada de palavrões (SOARES, 1857, p. 397).

O crítico reforçou, com essas palavras, a suposta falsidade dos sentimentos e das lamentações manifestados pelos "imitadores" de Byron, já que tais manifestações seriam incongruentes com a realidade em que os brasileiros se encontravam e ia de encontro ao projeto nacionalista de autonomia e originalidade da literatura brasileira. Movido por tal cenário das nossas letras, Macedo Soares escreveu um ensaio em 1859, dividido em duas partes e intitulado "Da literatura byrônica"[3], mas publicado em 1861 em dois números do já referido periódico *Fórum Literário*, do qual foi redator. Aí ele se debruçou sobre a "mascarada sentimental" do byronismo, com propósito de intervenção na cultura literária de seu tempo.

O crítico inicia seu ensaio "celebrando" a passageira influência, embora profunda, do poeta Álvares de Azevedo na literatura da época, isto porque este deixava nítida a sua ligação com a obra de Byron. Suas obras *Noite na Taverna* e *Macário*, ambas de 1855, exemplificam bem o estilo Byroniano pela utilização dos ambientes noturnos, da morte, do satanismo, da perspectiva egocêntrica. Ainda assim, no já citado ensaio "Tendências Novas", Macedo Soares asseverou que houve uma preferência maior em torno dos escritos em prosa do escritor brasileiro em relação ao interesse despertado pela *Lira dos vinte anos*, pois nessa obra "Álvares de Azevedo [se teria deixado] levar muito pelo poetar de Byron; [foi] aí, sobretudo, que ele te[ve] um estilo que não devia aparecer em público" (SOARES, 1861c, p. 26). Álvares de Azevedo, no entanto, teria sido o que melhor assimilara as boas qualidades da poesia byrônica, o que se comprovava no fato de que "[a] princípio, o que mais se apreciou nele foi a vertente desalentada, sentimental e melodramática" (CANDIDO, 2012, p. 49). Não é à toa que, no livro *A escola byroniana no Brasil* (1962), de Pires de Almeida, a Álvares de Azevedo tenha sido atribuído o epíteto de o "Byron brasileiro" (p. 18) ou "o *primus inter pares* do byronismo brasileiro" (p. 28, grifos do autor).

[3] Esse mesmo ensaio ainda chegou a ser publicado em 1862, no *Correio Mercantil*.

O crítico fluminense caracterizou a poesia byrônica como uma "doença de imaginação" (1861c, p.12), e concluiu que as causas de tal moléstia eram oriundas de três ordens: religiosa, política e literária (esta última determinada pelas anteriores).

A primeira é diretamente derivada da Reforma Protestante, movimento reformista cristão iniciado no século XVI e liderado por Martinho Lutero (1483-1546), um monge agostiniano e professor de teologia germânico. O caráter contestador desse movimento em direção a diversos dogmas do catolicismo romano "deu um golpe de morte na fé, e a poesia [...] perdeu-se com ela" (SOARES, 1861a, p. 13). Como consequência, tem-se a primeira premissa, ou o "primeiro elemento" do byronismo, a dúvida, o ceticismo. Esta premissa foi considerada por Macedo Soares como prejudicial, por corresponder à negação da fé e por consagrar a descrença na poesia, tornando-a sem *anima*, sem espírito.

A propósito das razões políticas, Macedo cita as colônias inglesas na América do Norte e suas ações revolucionárias que confrontavam o poderio da metrópole britânica, culminando na independência das treze colônias, origem dos Estados Unidos da América. A Declaração de Independência do novo país (1776), cuja principal autoria é atribuída a Thomas Jefferson (1743-1826), acentua os direitos individuais e o direito de revolução, bem como ressalta que todos os homens nascem livres e iguais. Vemos, portanto, a afirmação histórica da liberdade individual (contemplando, ainda, a liberdade religiosa e de expressão) que possibilitou a emancipação americana. Além desse fato, cita também a Revolução Francesa (1789-1799), influenciada pela Revolução Americana. É com ela que se estabelece a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, que proclamava a liberdade e a igualdade dos homens perante a lei, documento institucionalizado com base na famosa tríade que virou a máxima da Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade.

Dessas duas Revoluções teria surgido, então, mais um "princípio vital do byronismo, o *orgulho*, a soberania individual no domínio da imaginação" (SOARES, 1861a, p. 13, grifo do autor). O sujeito humano é colocado no centro das transformações do mundo, o indivíduo se eleva diante das dissoluções e contradições próprias da transição entre os séculos XVIII e XIX, e é daí que advém a força artística do gênio, que não se atém à regra, pois a "época é do livre arbítrio". A produção artística é fruto da espontaneidade e não pode ser melhorada com a reflexão, por isso "o gênio é defensor

das ‘regras da natureza’ e se opõe às formas, sistemas e regras convencionais da sociedade” (ARALDI, 2017, p. 12).

Por outro lado, o homem, bem como o gênio, também testemunha a sua impotência frente às adversidades, visto que “o passado é leve fumo, que se esvai no espaço; o futuro, sombra vã; o presente, espectro aterrador, monstro centiforme”. Sendo assim, aparecem os sentimentos de desânimo, terror, melancolia, “que borbulham com mais vigor nas criações da literatura byronica” (SOARES, 1861a, p. 14), confirmando ainda mais as premissas assumidas pelo autor.

Na segunda parte do ensaio, Macedo Soares entrou na última e terceira ordem que também contribuiu para gerar as causas dessa “doença de imaginação”, que era o byronismo: a ordem literária. Para tanto, o crítico se deteve no “Prefácio” de *Cromwell* (1827), de Victor Hugo (1802-1885), resumindo, inicialmente, a fórmula-base do quase manifesto de Hugo na seguinte premissa: “Existe; logo, é poético” (SOARES, 1861b, p. 17). Além disso, destacou a presença de “figuras monstruosas ou hediondas” na literatura vigente, como o personagem Quasímodo, da obra *Notre-Dame de Paris* (1831), do escritor francês referido.

Em seu “Prefácio”, Hugo compõe certa teoria do drama romântico assentada, a princípio, na síntese que faz dos três momentos do desenvolvimento histórico do homem, aos quais se filiariam as formas poéticas. Assim, temos os tempos primitivos caracterizados pelo lirismo, nos quais predominam a ode e o hino como forma de expressão; os tempos antigos e seus poemas épicos, com destaque para Homero; e, por fim, os tempos modernos, cuja expressão poética se daria através do drama. Em síntese, teríamos, conforme Victor Hugo:

> [...] a poesia tem três idades, das quais cada uma corresponde a uma época da sociedade: a ode, a epopeia, o drama. Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida (HUGO, 2007, p.40).

Afirmando que o cristianismo propiciou uma nova sensibilidade para os poetas modernos, que conseguiam alcançar a espiritualidade do universo e não mais se restringiram ao visível e palpável da natureza, como os antigos, o escritor francês concluiu que, naquele momento, a musa havia alargado o campo de percepção do gênio, e que este sentiria “que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo,

o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz" (HUGO, 2007, p. 26, grifo do autor). Aí vemos o tronco central da teoria do drama romântico de Hugo, a noção de grotesco, que deveria ser visto como um procedimento artístico associado à mistura de gêneros ou à abolição dos limites entre a comédia e a tragédia, gêneros que estariam sintetizados no drama.

É sobre tais pontos que Macedo Soares se debruçou, apontando que os "byrônicos entendiam que os caracteres deviam ser desenvolvidos em toda a sua natureza e extensão". Dessa maneira, "cumpria, pois, disfarçar a fealdade pela unção do belo" (SOARES, 1861b, p. 17); logo, tal procedimento resultaria na terceira premissa cara ao byronismo: o contraste, a antítese. Esse aspecto inquietou Macedo, visto que seria faltar à lógica e à natureza tratar do feio artisticamente, a ponto de ele ter se questionado: "[n]ão é um processo grosseiro, não denota inabilidade ou precipitação esse pelo qual se desenvolve um caráter pelo caráter oposto, e analisa uma paixão pelos efeitos da paixão contrária?". Ele considerou simplista e até bondosa tal teoria, pois, a seu ver, seria fácil decidir a preferência entre um objeto belo e um feio, além dos sentimentos que este último provocaria, como o desprezo, o horror, o asco, a irritação, que pareciam não estar no rol das emoções que à arte incumbiria promover, pois, para Macedo Soares "a arte deve[ria] imprimir na fronte de suas produções a calma divina das estátuas gregas" (SOARES, 1860, s.p.). Com base nisso, ele concluiu que "[o] grotesco é essencial na comédia, porém no drama não vejo que seja um elemento indispensável" (SOARES, 1861b, p. 18).

Ademais, o crítico denominou como "a doutrina da imitação" uma das máximas presentes no "Prefácio" de Hugo: "tudo que existe na natureza, existe na arte", indicando o caráter contraditório no pensamento do escritor francês, já que a imitação era combatida pelo próprio Victor Hugo. No entanto, o que entendemos é que Macedo Soares parece não ter compreendido que Hugo se opunha à imitação da tradição, às normas propostas por Aristóteles em sua *Poética* e seguidas pelos clássicos, que rompia com a ideia de unidade cara à estética clássica, que ia na contramão da ambivalência do gênio e do drama romântico, bradando pela destruição das "teorias, [d]as poéticas e [d]os sistemas" e a derrubada do "velho gesso que mascara a fachada da arte!" (HUGO, 2007, p. 64). Sendo assim, a busca da poesia não deveria partir de outros poemas ou poetas, tidos como modelos, mas diretamente da natureza e da inspiração, e a percepção do disforme, do

desproporcional, do feio, contribuía também para abalar ainda mais determinados princípios poéticos classicistas.

Macedo Soares criticou ainda o fato de tal teoria ter sido considerada "a origem e o fundamento da chamada *escola realista* ou *moderna*" (SOARES, 1861b, p. 19, grifos do autor). Contudo, é válido considerar que a arte grotesca passou a tratar do desajuste do próprio mundo, dando conta dos aspectos que não eram idealizados, como os crimes, as enfermidades, os vícios, por mais que não representassem a realidade na sua total semelhança. A partir de então,

> [...] o grotesco adquire, progressivamente, um aterrorizante valor de verdade, como um atestado de que o mundo está fora de seus eixos. É nesse movimento que ele passará a ser uma técnica artística fundamental para as poéticas realistas (FRANÇA, 2017, p. 224).

Por fim, Macedo Soares acusou sutilmente Victor Hugo de não ter dado o devido crédito a Friedrich Hegel (1770-1831) pela já referida demarcação e caracterização das três épocas da poesia exposta no "Prefácio". Hegel teria anteriormente estabelecido como histórica a manifestação artística nos seus *Cursos de Estética*, ministrados entre 1820 e 1829 e editados postumamente por um de seus alunos, Heinrich Gustav Hotho (1802-1873). Com efeito, o filósofo alemão indicara que as formas de expressão teriam surgido conforme o desenvolvimento histórico do homem e da civilização. Dessa maneira, teríamos: a) a arte simbólica no Oriente, b) a arte clássica na Antiguidade e c) a arte romântica na Era Moderna, o que pressupõe o movimento de evolução tanto da história quanto das diferentes formas de manifestação cultural, cuja efetivação e elevação se dá pela dialética.

Seguindo tal viés, a arte no século XIX se teria tornado "um instrumento livre" que o artista "pod[ia] manusear uniformemente, conforme sua habilidade subjetiva [...]. O artista [se] encontr[ou], por isso, acima das formas e das configurações determinadas, consagradas, e se move livremente por si" (HEGEL, 2000, p. 340, v. 2). Partindo desse pressuposto, o elemento clássico não poderia mais ser transplantado para a modernidade, mas, por outro lado, a abertura histórica permitiu a geração de novos fazeres poéticos e certa autonomia. Diante disso, Macedo Soares, que possivelmente leu Hegel, atestou a apropriação do pensamento do filósofo alemão por parte de Victor Hugo, que acabou por entrar em choque com a sua própria recusa da imitação, tão debatida no "Prefácio".

Tais teorizações ou "princípios de estética" são colocadas por Macedo Soares sob a denominação de byronismo, visto que, a seu ver, elas se manifestaram como uma "profissão de fé", um "panfleto anárquico", um conjunto de "teorias sem nexo e as mais disparatadas" às quais se ligaram Byron e seus imitadores, mergulhando o espírito humano na dúvida e na desordem. Por isso, ele tanto defendeu a lógica do pensamento, a reflexão advinda do estudo, a fé no trabalho, veredas que os poetas deveriam seguir para fugir da "fantasia desregrada" e dos "cérebros doentios da época" (SOARES, 1861b, p. 19), a fim de manterem o projeto principal: compor uma poesia mais autêntica, de feição própria, e mais próxima da nossa realidade geopolítica.

Ademais, apesar de não descartar a importância dos modelos, as orientações cautelosas de Macedo Soares dirigidas aos poetas e as críticas feitas a respeito da imitação servil e anárquica que estes faziam de Byron objetivavam:

> [...] apontar a necessidade de uma diferenciação, ou melhor, assinalar, através dessas denúncias de imitação, a singularidade da literatura brasileira. Uma singularidade, portanto, que deveria ser a base da afirmação da nacionalidade brasileira e de uma maior valorização das coisas do Brasil (PEREIRA, 2013, p. 155).

Tais objetivos só mostram que o crítico buscava valorizar o gênio brasileiro e que este deveria corresponder aos anseios da cultura escrita literária que se produzia no país. Vê-se também um compromisso pedagógico movido por um nacionalismo ainda entusiástico manifestado nas colocações de Macedo Soares, que estabeleceu diretrizes a serem seguidas pelos jovens escritores, a fim de ver auto-afirmada a nossa nacionalidade literária e também valorizado o caráter do povo brasileiro.

Por fim, é válido ressaltar que o arquétipo byroniano condenado por Macedo Soares é aquele eivado pelas epidêmicas enfermidades românticas – melancolia, tédio, individualismo, egocentrismo, extrema emotividade, para citar algumas – que tanto influenciou alguns dos nossos poetas. Isso fez com que, segundo Candido (1994), nossos críticos passassem a "denunciar" as cópias e as imitações que faziam do referido modelo byronico. Ainda assim, precisamos ler com cautela as críticas macedianas, visto que elas estão parcialmente desenvolvidas pelo intelectual que, mais tarde, se dedicaria com mais afinco à carreira da magistratura e deixaria a atividade crítica em segundo plano. Ainda assim, é notória a importância de sua atuação no cenário das letras brasileiras do século

XIX, o que deixa mais nítida a necessidade de revisitarmos e redescobrirmos tal período para compreendermos melhor a nossa configuração literária.

Referências

ALMEIDA, Pires de. **A escola Byroniana no Brasil**. São Paulo, Empresa Gráfica Carioca S.A,1962.

ARALDI, Clademir Luís. **Do Romantismo a Nietzsche**: rupturas e transformações na filosofia do século XIX [recurso eletrônico]. Pelotas: NEPFIL Online, 2017. Disponível em: http://nepfil.ufpel.edu.br/publicacoes/do-romantismo-a-nietzsche.pdf Acesso em: 01 de maio de 2019, às 14h00.

BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. **Byron no Brasil**: Traduções. São Paulo: Ática, 1974.

CAIRO, Luiz Roberto. Sobre o instinto de americanidade da crítica literária romântica brasileira: Antonio de Macedo Soares (1838-1905). **Teresa** – Revista de Literatura Brasileira. São Paulo: USP, n. 12-13, p. 257-270, 2013.

CANDIDO, Antonio. Literatura Comparada. **Revista brasileira de literatura comparada**. São Paulo, n.2, maio de 1994, p. 211-214.

_____. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2012.

COUTINHO, Afrânio. **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Pallas, 1980. V. 1.

FRANCA NETO, Alípio Correia de; MILTON, John. **Literatura inglesa**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

FRANÇA, Julio. A categoria estética do grotesco e as poéticas realistas: uma leitura de 'Violação' de Rodolfo Teófilo. In: WERKEMA, Andréa; OLIVEIRA, Ana Lúcia; SOARES, Marcus Vinicius (Orgs.). **Figurações do real:** literatura brasileira em foco. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, p. 219-235.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética II**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000, V. 2.

HELLER, Bárbara; BRITO, Luis Percival de; LAJOLO, Marisa. **Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era das Revoluções**: 1789-1848. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Milena da Silveira. **A crítica oitocentista nos alicerces da literatura e da história do Brasil**. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista: Franca, 2013.

SOARES, Macedo. Considerações sobre a atualidade da nossa literatura. **Ensaios Literários do Atheneu Paulistano**, São Paulo, n. 2, julho, 1857.

_____. José Alexandre Teixeira de Mello – Sombras e Sonhos. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, n. 142, maio, 1860.

_____. Da literatura byronica. **Fórum Literário**, São Paulo, n. 2, julho, 1861a.

_____. Da literatura byronica. **Fórum Literário**, São Paulo, n. 3, agosto, 1861b.

_____. Tendências Novas. **Fórum Literário**, São Paulo, n. 4, agosto, 1861c.

DE JOSÉ SARAMAGO AO SR. JOSÉ DE *TODOS OS NOMES*: A (RE)CONSTRUÇÃO DO ESCRITOR

Bianca Rosina Mattia (UFSC)[1]

Resumo: A proposta desta comunicação é apresentar uma possibilidade de leitura do romance *Todos os nomes*, publicado em 1997, a partir da tese do narrador inexistente defendida por José Saramago e que percorra o caminho de buscar na construção da personagem do Sr. José a também [re]construção do escritor José Saramago. Trata-se de uma possibilidade de leitura a palmilhar as marcas da subjetividade da personagem, a localização do sujeito ficcional (SCHMIDT, 2000) de modo a perceber o corpo que se [re]constrói no texto, que emerge do texto, o corpo do escritor, "a geografia mais próxima" (RICH, 2002 [1984]).
Palavras-chave: Corpo; Escritor; José Saramago; Subjetividade; *Todos os nomes*.

Toda obra literária leva uma pessoa dentro, que é o autor.
O autor é um pequeno mundo entre outros mundos.
A sua experiência existencial, os seus pensamentos,
os seus sentimentos estão ali.

(José Saramago, 2011)

Neste trabalho, apresento algumas reflexões, ainda iniciais, do que venho pesquisando na literatura de José Saramago acerca da localização do escritor a partir do seu corpo na construção das suas narrativas. Para isso, tomo como ponto de partida a famosa tese do narrador inexistente defendida por Saramago. A pergunta que a partir dela faço é a de como compreender este narrador-autor considerando o corpo do escritor atravessado por marcas sobretudo de gênero?

Ao atribuir à voz do narrador a sua voz de autor, Saramago elucidava a compreensão de que a ficção, como toda obra de arte, se traduz na "[...] expressão ambiciosa de uma parcela identificada da humanidade, isto é, o seu autor." (1999 [1996], p. 194.). O narrador é, portanto, compreendido não como detentor de uma voz impessoal, tampouco neutra, mas como um narrador "*transfigurado em autor*", como afirma Fernando Gómez Aguilera (2010, p. 220, grifos do autor). Saramago dizia ainda que o leitor não lia senão o próprio romancista (SARAMAGO; VIVAS, 2010), porém

[1] Bolsista CNPq de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit/UFSC). Mestra em Literatura (PPGLit/UFSC, 2018). Licenciada em Letras - Língua Portuguesa e Literatura (UFSC, 2019). Bacharela em Ciências Jurídicas e Sociais (UPF, 2008). Integra o quadro discente do Núcleo de Literatura Brasileira Atual – Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade (Literatual/UFSC). Contato: biancamattia@gmail.com.

não no sentido de uma leitura autobiográfica, antes de uma completa imersão do leitor no pensamento do escritor, dele mesmo, José Saramago, em relação ao mundo. Cabe citá-lo em entrevista concedida ao jornalista Juan Arias:

> [...] se há um lugar onde eu estou é nos meus romances. Mas o leitor não deve perder o seu tempo a procurar a minha vida nos meus livros, porque ela não está ali. O que está ali não é a minha vida, mas a pessoa que sou, que é uma coisa muito diferente. (SARAMAGO; ARIAS, 2004, p. 30.)

A tese do narrador inexistente, assim defendida por Saramago, desafia transpor a barreira do biografismo e do autobiografismo na leitura de seus romances. Ou pelo menos encará-la de outro modo porque, como analisa Dominique Maingueneau, "O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união." (2001 [1993], p. 46.) Essa unidade talvez possa começar a ser pensada a partir do corpo daquele que escreve.

Teresa Cristina Cerdeira (2014), em um belíssimo ensaio intitulado "A mão que escreve", ressalta que, conquanto se saiba "que a grande arte precisa ir sempre e necessariamente para além da precariedade do *terraço* do vivido[2] [...], esse terraço é ainda o terreno a partir do qual o voo da criação deve obrigatoriamente começar para em seguida realizar-se em diferença, ficcionalmente." (CERDEIRA, 2014, p. 13, grifo da autora). Buscar neste terreno elementos que permitam uma maior compreensão da produção literária posta em análise é também compreender que há sempre "a mão que escreve"[3] e que o interesse, nesse sentido, estará em

> [...] recobrar justamente esse corpo presente na escrita, [...] Resgatar na escrita a intenção autoral não confere à visada crítica um retorno aos velhos modelos de análise textual, [...] Mas se para além do sentido há que se contar com as múltiplas significações, [...] a 'mão que escreve' estará contudo sempre lá, e ela não elide o corpo que está por trás do texto. (CERDEIRA, 2014, p. 16).

[2] A expressão utilizada pela autora faz referência aos versos por ela escolhidos para a epígrafe de seu texto e são nesta citação retomados; a saber, versos de Fernando Pessoa: "*Tudo o que sonho ou passo, / O que me falha ou finda, / É como que um terraço / Sobre outra coisa ainda. / Essa coisa que é linda.*" (PESSOA apud CERDEIRA, 2014, p. 11, grifos da autora).

[3] O título atribuído ao texto de Cerdeira (2014), o qual também intitula o livro no qual se encontra publicado junto com uma seleção de ensaios de literatura portuguesa organizados pela autora, recupera versos de Saramago, no poema "Eloquência", publicado no livro *Os poemas possíveis*: "Um verso que não diga por palavras, / Ou se palavras tem, que nada exprimam: Uma linha no ar, um gesto breve / Que, num silêncio fundo, me resuma / A vontade que quer, a mão que escreve." (SARAMAGO, 2014 [1966], p. 170).

Para a filósofa Judith Butler, "há uma vida corporal que não pode estar ausente da teorização" (2015, p. 13). Pensar no corpo que escreve é pensar além de uma concepção biologia. A poetisa portuguesa Ana Luísa Amaral, referindo-se aos seus poemas, afirmou em uma entrevista: "[...] La mano que escribe tiene un brazo, ese brazo tiene un cuerpo, ese cuerpo pertenece a alguien. Ese alguien vive, ama, odia, tiene sentimientos y pertenece a su tiempo. [Del] poema, no puedo escamotear mi propia vida" (AMARAL, FERNÁNDEZ, 2017, [não paginado]). A mão que escreve não suprime o corpo por trás do texto, corpo com sentimentos, situado no seu tempo, construído de [e pela] memória.

O que considero ao questionar o narrador de Saramago, nessa possibilidade de leitura que apresento, é um corpo impregnado de sentimentos, emoções, situado no seu tempo, com marcas de uma subjetividade, construído de [e pela] memória, capaz de vir à tona e encontrar-se todo ele no texto: construído no e com o texto, porque "o escritor que escreve também se escreve", nas palavras de Teresa Cerdeira (2014, p. 12). A construção da narrativa, dessa forma, não se afasta da construção daquele que a escreve, o autor.

A problematização que coloco em torno desta presença do autor relaciona-se com os estudos de Isabel Allegro de Magalhães (1995) nos quais parte a pesquisadora das seguintes questões: "Poder-se-á dizer que os textos têm sexo? E se o têm, o que dizem sobre a identidade dos seus autores?" (1995, p. 9). Não se trata somente de uma investigação linguística a qual também reflete experiências de homens e de mulheres. Conforme propõe a autora,

> [...] não apenas a linguagem expressa essa dualidade sexuada, como ainda as antenas de percepção do mundo, as sensibilidades, as lógicas (racional, afectiva, onírica); os pontos de vista, também eles variam. E uma das variáveis a identificar, porque ela se repercute nos textos, é precisamente a do sexo de quem presta atenção, sente, pensa, ficciona, fala e escreve. (MAGALHÃES, 1995, p. 9-10).

O corpo, assim, deixará de estar "por trás do texto", e por ser um corpo que se constrói no e com o texto, estará todo ele ali, no próprio tecido textual. A investigação do sujeito que escreve passa especialmente pela investigação de sua localização, a

localização identitária[4], da qual fala Adrienne Rich (2002 [1984]) e que permite ir além de uma análise restrita ao dualismo sexual[5], uma vez que a compreensão de sexo[6] será a partir do gênero[7], ou seja, como bem elucida Adriana Piscitelli, "referindo-se ao caráter cultural das distinções entre homens e mulheres, entre ideias sobre feminilidade e masculinidade" (2009, p. 119). Com isso, a concepção de gênero é compreendida como construção social. Considera-se, ainda, que a localização identitária não é fixa; as identidades estão "descentradas", como propõe Stuart Hall (2015 [1997]) e o sujeito se encontra em diferentes posições pelas várias identidades que o engendra (SCHMIDT, 2000), de modo que o ponto de partida para percorrer sua localização é o que mais próximo está dele: seu corpo, a "geografia mais próxima", como afirma Adrienne Rich (2002 [1984], p. 17).

Esse corpo, mais do que lhe reclamar a presença para a leitura do texto, mostra-se no tecido textual, constrói personagens e por meio delas se revela ao leitor. Por certo que também as personagens apresentam suas localizações. Conforme Simone Schmidt (2000):

> No caso da investigação literária, trata-se de analisar como, na composição dos sujeitos representados ficcionalmente, comparecem diferentes discursos que se entrecruzam, resultando em subjetividades construídas a partir de localizações diversas, que se materializam no texto. Assim, uma análise da questão das representações de gênero nos romances não pode se dar isoladamente, mas sim em intersecção e em diálogo com outros aspectos que definem a localização dos sujeitos ficcionais, tais como nacionalidade, historicidade, geração e classe social. (SCHMIDT, 2000, p. 195).

[4] Ao utilizar a expressão "localização identitária", faço em um sentido amplo, no rumo do que propõe Adrienne Rich: "Localizar-me no meu corpo significa mais do que simplesmente compreender o que significa para mim ter uma vulva, um clitóris, um útero e peitos. Significa reconhecer esta pele branca, os lugares aonde ela me tem levado, os lugares aonde ela me tem impedido de ir." (RICH, 2002 [1984], p. 20).

[5] Ao falar em restrição refiro-me à dualidade sexual socialmente imposta que limita o sexo – além de tal limitação condicionar a existência de dois gêneros – a duas possibilidades: homem e mulher. Nesse rumo, considero o pensamento de Anne Fausto-Sterling (2001; 2002) para quem a rotulação de alguém como homem ou mulher constitui-se de uma decisão social, de modo que a definição de sexo passa inevitavelmente pelas crenças em torno do gênero. De acordo com Fausto-Sterling (2001; 2002), por se tratar de aparatos interpretativos, impõe-se indagar os dualismos, ou seja, questionar as razões pelas quais sempre se faz uso de dualismos para interpretar o mundo.

[6] Entendido de acordo com Judith Butler: "O 'sexo' é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o 'alguém' simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural." (2000, p. 152).

[7] A categoria de gênero, de acordo com Joan Scott (1995), objetiva superar o determinismo biológico que evidencia uma oposição com base no sexo; refere-se "[...] às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres. 'Gênero' é, segundo esta definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado." (SCOTT, 1995, p. 75).

Pensemos então no Sr. José, de *Todos os nomes*. Um modesto escriturário da Conservatória Geral do Registro Civil que vive solitário; cumpridor exemplar de suas funções burocráticas; carente de bens materiais e afetivos. Como passatempo, coleciona recortes sobre pessoas famosas e é nisso que, por acaso, encontra o verbete relativo a uma mulher desconhecida que, sem razão aparente, desperta a sua atenção. Decide investigar a vida dessa mulher, que será então a sua busca, construindo toda a narrativa. O sr. José é também um homem que sente medo e, tendo decidido fazer a pesquisa acerca dessa mulher, depara-se com mais um instante de medo, de terror, igual a tantos outros que já faziam parte de sua personalidade: "Lutando contra *a amedrontada natureza* com que viera ao mundo..." (SARAMAGO, 1997, p. 31), diz o narrador sobre o Sr. José.

O Sr. José lembra em muito Raimundo Silva, da *História do cerco de Lisboa* (1989). Ambos são construídos rompendo com estereótipos de gênero, rompendo sobretudo com os padrões da *heterossexualidade compulsória* (RICH, 2010); dois homens que revelam suas fragilidades, seus medos, suas angústias, desvelando masculinidades impostas, em descompasso, portanto, com papéis hegemônicos de gênero.

Na obra de Saramago, a desconstrução destes papéis de gênero, contudo, não se dá isoladamente em uma ou outra personagem, mas sim, imbricada em uma relação amorosa, imersa em um contexto político e com temas relacionados à condição humana na sociedade. A busca do Sr. José por uma mulher desconhecida é também a busca pelo amor, nesse característico cenário saramaguiano onde é a figura da mulher que tudo transforma, sendo ela quem conduz o homem ao conhecimento de si mesmo, conferindo-lhe um novo sentido, um sentido outro à sua vida de homem. Dessa forma, como bem analisa Schmidt, "a experiência amorosa, reinventando papéis de gênero e subvertendo as suas cristalizações, afirma-se como um micropoder cuja existência se torna possível em termos de desconstrução de totalidades." (2000, p. 158).

É na construção dessas personagens que podemos encontrar o corpo da 'mão que [as] escreve' também se construindo nesse espaço. Encontramos Saramago atento às imposições historicamente determinadas de gênero e com isso capaz de – também ele assim se construindo – possibilitar uma reescritura desses papéis, "[...] onde as identidades não são mais fixas, mas fluidas, maleáveis, cambiantes. Uma relação de

gênero que engendra novos sujeitos, eles também 'en-gendrados' sob novas formas – o que confere ao amor um renovado sentido ético e político [...].” (SCHMIDT, 2000, p. 193).

Pensar a (re)construção do escritor na construção da personagem não quer ser uma tentativa de encontrar traços autobiográficos e biográficos de José Saramago na personagem do Sr. José, mas tentar perceber que o corpo que escreve e que constrói nesta escrita uma personagem também vai ele mesmo se (re)construindo. Estar pessoalmente envolvido no que escreve, como observou Saramago ao jornalista Juan Arias (2004) acerca do narrador inexistente, possibilita encontrar as marcas que atravessam o corpo que escreve. Não são apenas marcas de gênero, como brevemente apresentei neste trabalho, assim como não são marcas estáveis, no sentindo de que não mudam com o passar do tempo, antes o contrário, estão sempre em (re)construção. Nesse sentido é que se torna possível a leitura da sua obra orientada pelas suas concepções como escritor, como cidadão e sujeito socialmente integrado, pelos seus relacionamentos e deslocamentos, e na qual a construção da narrativa não se afasta da (re)construção do indivíduo que a escreve.

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez. Autor-Narrador. In.: SARAMAGO, José; AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). *As palavras de José Saramago*: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 219-220.

AMARAL, Ana Luísa; FERNÁNDEZ, Perfecto Cuadrado. Ocho escritores para sumergirse en la literatura portuguesa actual. *El País*, Madrid, 22 de maio. 2017. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2017/05/17/fotorrelato/1495020976_517273.html?id_externo_rsoc=TW_CC#1495020976_517273_1495021147. Acesso em: 15 ago. 2019.

ARIAS, Juan. *José Saramago*: o amor possível. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manti, 2004.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In.: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Tradução dos artigos de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-165.

BUTLER, Judith. Corpos que importam/Bodies that matter. Tradução de Magda Guadalupe dos Santos e Sérgio Murilo Rodrigues. *Sapere Aude*, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 12-16, jul. 2015. Disponível em:

http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/9979/8380. Acesso em: 10 ago. 2019.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *A mão que escreve*: ensaios de literatura portuguesa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

FAUSTO-STERLING, Anne. Dualismos em duelo. *Cadernos Pagu*, São Paulo: Unicamp, v. 17/18, p. 9-79, 2001/2002. Disponível em: ttp://www.scielo.br/pdf/cpa/n17-18/n17a02. Acesso em: 20 ago. 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Sila e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. (Estudos de Literatura Portuguesa).

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes: 2001.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In.: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo (Orgs.). *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009. (Coleção sociedade em foco: introdução às ciências sociais). p. 116-149.

RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização (1984). In.: MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Género, identidade e desejo*: antologia crítica do feminismo contemporâneo. Tradução de Maria José da Silva Gomes. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. p. 15-35.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica/Compulsory heterosexuality and lesbian existence. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. *Bagoas*, UFRN, n. 05, p. 17-44, 2010. Disponível em: http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art01_rich.pdf. Acesso em: 10 ago. 2019.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARAMAGO, José; ARIAS, Juan. *José Saramago*: o amor possível. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manti, 2004.

SARAMAGO, José; VIVAS, Ángel. José Saramago: ‘La globalización es el nuevo totalitarismo’. Época. Madri, 21 de janeiro de 2001. In.: SARAMAGO, José; AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). *As palavras de Saramago*: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 224.

SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. 9. ed. Lisboa: Porto Editora, 2014.

SCHMIDT, Simone Pereira. *Gênero e História no romance português*: novos sujeitos na cena contemporânea. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. (Coleção memória das Letras, 4).

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise história. *Educação & Realidade*, [S.l.], v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995. Disponível em: http://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667. Acesso em: 10 ago. 2019.

O DESEJO DE ESQUECER[1]

Evelyn Blaut Fernandes (UFRJ)

Resumo: Retirado de um trecho do livro *Viagem ao Oriente*, de Hermann Hesse, este título pretende dar conta de parte do itinerário de *Uma viagem à Índia*, ao recuperar o mito de todas as viagens que, ainda hoje, remetem à *Odisseia*. Mais que meras narrativas sobre o regresso – a Ítaca ou a Lisboa – *Odisseia*, *Os Lusíadas* e *Uma viagem à Índia* são épicos ocidentais de retorno e, neste itinerário de ida e volta, Bloom é sempre o mesmo e sempre *outro*, todos e cada um, atual e antigo na civilização ocidental contemporânea. Nesta trajetória, Bloom só tem um desejo: "procuro uma mulher porque quero esquecer / outra" (*VI*, III, 124).
Palavras-chave: Ficção Portuguesa Contemporânea; Gonçalo M. Tavares; Camões no Século XXI.

Tell me about a complicated man. Esta frase parece uma solução bem-sucedida de Emily Wilson, ao traduzir para o inglês o primeiro verso da *Odisseia* que resultou, na edição brasileira, traduzida por Frederico Lourenço, no verso: "Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou". Ao optar pelo emprego do termo *complicated* como tradução do epíteto πολύτροπος (polítropos), "a tradução de Wilson tem [] um lastro etimológico"[2]. Além disso, essa frase aparentemente simples aproxima Ulisses da realidade contemporânea e, neste aspecto, embora *a complicated man* seja o herói homérico, poderia facilmente referir-se ao "nosso herói" (*VI*[3], I, 10 ss.) que vive a realidade complicada do século XXI, de tal modo que *Uma viagem à Índia* apresenta condições de ser lida como uma *old story for our modern times* (Homer, 2018, p. 105).

Considerando esta complicada situação, quero citar o trecho que motivou o título deste texto: "Toda a história universal parece-me resumir-se em um livro de ilustrações que retrata o desejo mais ardente e absurdo da humanidade – o desejo de esquecer"

[1] Este artigo é parte integrante do Projeto *O desejo de esquecer: Gonçalo M. Tavares e a epopeia* desenvolvido no Programa de Pós-Graduação de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro e conta com uma bolsa de Pós-Doutorado Nota 10 da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ.
[2] Cf. Caetano Galindo, Em tradução (feminismo), blog da companhia (http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Em-traducao-feminismo?fbclid=IwAR2Wx68yqf0C1s-CWfBg73ozXPG16gyFUUsFT4PWtXtvbLTF11Znc7GGpD0): "Primeiro porque '*complicare*', em latim, queria dizer mais ou menos 'encher de dobras' (é desse *plicare* que a gente tira *preguear* e também *plissar* [além de *chegar*, que é outra história]). Daí (cf. supra) o fato de que *explicar* seria 'desdobrar'. Ou seja, a tradução de Wilson tem tipo um lastro etimológico".
[3] As referências a *Uma viagem à Índia* são indicadas no corpo do texto através das iniciais *VI*, seguidas do número do canto e da estrofe.

(Hesse, 1970, p. 7). A frase de Hermann Hesse, em *Viagem ao Oriente*, vai ao encontro do trajeto do "nosso herói" que "[q]uer[] primeiro chegar à Índia por dentro / [...], construindo o esquecimento / da vida anterior como se constrói com paciência um edifício" (*VI*, V, 69). Embora o título desta epopeia contemporânea anuncie que se trata de uma viagem à Índia, o livro nem sempre parece ter percorrido os países que descreve. Ainda que lance mão dos recursos e dos meios de transporte à disposição do viajante do século XXI, como barco, avião e comboio, acaba também por "penetra[r] no terreno da grandiosidade e da magia" (Hesse, 1970, p. 5). Aos poucos se vai percebendo que a viagem à Índia é uma peregrinação "em direção ao Oriente, em direção a Casa" (Hesse, 1970, p. 11), e, ao retomar lugares, personagens e livros da história da humanidade, nem sempre parece que o que Bloom deseja mesmo seja "construi[r] o esquecimento / da [sua] vida anterior" (*VI*, V, 69): "O pai matara a mulher que Bloom amava e / Bloom matara o próprio pai. / Precisava, pois, de esquecer duas vezes" (*VI*, IV, 74).

Partindo do princípio da sua Proposição – "parti[r] de Lisboa / numa viagem à Índia" e "procur[ar] sabedoria / e esquecimento" (*VI*, I, 10), resta descobrir, entretanto, o que Bloom deseja esquecer: os vivos ou os mortos, a morte que sofreu ou a(s) que cometeu, todo o seu passado ou só uma parte dele, esquecer permanente ou provisoriamente, ou deseja, como os comedores de lótus, "continuar vivendo as coisas agradáveis dessa bela presença" (Weinrich, 2001, p. 36)? Ou, finalmente, Bloom deseja esquecer o amor. O amor, diz Harald Weinrich (2001, p. 37), "é a mais eficaz droga do esquecimento". Bloom bem o sabe. Por isso, "procur[a] uma mulher porque quer[] esquecer/ outra" (*VI*, III, 124). E esta droga funciona ora como antídoto, ora como alívio: atribuir ao esquecimento o poder de abrandar a dor é sinal de sabedoria. Afinal, é sábia a voz do poema "A festa da vitória", de Schiller, que recomenda beber a bebida de alívio para esquecer a grande dor: "a minha amada foi morta pelo meu pai, / e eu matei-o. Trago pois um inferno explícito / e localizado" (*VI*, VII, 63).

Para esquecer Mary, Bloom foi para a Índia onde havia um rio e um sábio. Porém, o Ganges – "a mais importante biblioteca / da cidade e o mais importante arquivo" (*VI*, VII, 34) – não é como o Lete, "o mítico rio do esquecimento" (Weinrich, 2001, p. 39); nem Shankra, menos sábio que crápula como os antepassados de Bloom (*VI*, VIII, 39), é uma divindade capaz de prover os objetivos mais almejados do estrangeiro. Contudo,

> Shankra, de resto, é um sábio, conhece a História.
> A maldade vem de cima e de baixo,
> e ainda de todos os lados.
> Só o morto está protegido da tentação.
> E Shankra, esse, não está morto.
> (*VI*, VIII, 50)

Tarefa difícil e custosa para atingir o propósito desejado: esquecer o fim (trágico) do amor ou aprender a esquecer como se aprende uma disciplina escolar. Embora conheça os "Remédios contra o amor" (*Remedia amoris*), para recuperar o título de um poema de Ovídio, Bloom não consegue transpor a ponte entre querer esquecer e poder esquecer. No meio do caminho, em cima duma ponte, Bloom continua, desconcertadamente, entre a preservação da memória e a busca pelo esquecimento. Ao invés de tentar salvar o desaparecido, ou resgatar o passado, Bloom passa por estâncias de memória com os seus dois únicos objetivos.

Jeanne Marie Gagnebin faz-me lembrar, ironicamente, do livro *Os abusos da memória,* em que Todorov "denuncia, nas pegadas de Nietzsche, a complacência em demorar-se na celebração, na comemoração do passado em detrimento do presente – da ação e da intervenção no presente" (Gagnebin, 2006, p. 98). Vou, então, me deter no presente de Bloom, feito de um querer incansável de não-permanência, de dessacralização da memória, ainda que o peso do passado seja tão forte que o tenha, de certo modo, impedido de viver no presente. Talvez Bloom seja uma espécie de sobrevivente, suspenso entre os que se salvam e os que sucumbem definitivamente (Levi, 2018), não conseguindo, portanto, esquecer-se ainda que desejasse. Essa impossibilidade de esquecimento vai também de encontro à "*luta contra o esquecimento*"[4] (Gagnebin, 2006, p.100), da qual falava Adorno, referindo-se não só a Auschwitz e a Shoah, mas a outros acontecimentos que restauram as linhas de continuidade entre crimes de nações e crimes de indivíduos "na longa cadeia de horrores, de aniquilações, de genocídios; há muitos outros acontecimentos diferentes, mas *semelhantes* no horror e na crueldade — a lista é longa e continua se alongando, de Srebrenica a Jenin" (Gagnebin, 2006, p.100).

[4] Cf. Gagnebin, 2006, p. 101: "Se essa luta é necessária, é porque não só a tendência a esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer. Há um esquecer natural, feliz, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar".

Mas desejar o esquecimento não é o mesmo que destruir a memória[5]. Se o que Bloom procura é "construi[r] o esquecimento / da [sua] vida anterior" (*VI*, V, 69), poderia também procurar uma exigência de esclarecimento que o permita produzir formas de análise para melhor compreender o seu presente. Ao contrário de Ulisses, exposto a múltiplas e perigosas tentações de esquecimento nas paradas em sua longa errância, especialmente nos episódios de Circe, de Calipso e dos lotófagos, Bloom jamais se encontra "na feliz embriaguez do esquecimento" (Weinrich, 2001, p. 36). Por isso, *Uma viagem à Índia* figura muito mais como uma trajetória alegórica e quebrada entre o luto e a melancolia. Também na contramão da narrativa homérica, na qual a luta de Ulisses para voltar a Ítaca é, antes de tudo, uma luta pela preservação da memória, interessa pensar, neste aspecto, outra (propositalʔ) contrariedade: Bloom deseja justamente a grande tentação contra a qual Ulisses luta a *Odisseia* inteira: o esquecimento.

Bloom é e não é Ulisses: por um lado, é um infeliz sobrevivente de tantos naufrágios; por outro, possui dois objetos postos em negócios e armas afiadas. E o mais importante: a narração comovente de suas aventuras já não é reconhecida como no tempo de Homero, ou mesmo no de Camões. A narração outrora qualificada como moeda de troca pelos presentes de hospitalidade deu hoje lugar à troca de "[m]ercadorias intelectuais" (*VI*, VIII, 80). Apesar de narrar a sua história, Bloom não é reconhecido por Shankra como aquele que sabe contar[6]:

> [...]
> Enfim, Bloom, para ti falo:
> o narrador do mundo, o que primeiro começou a contar,
> conhece na perfeição o pior da cidade
> e é para aí, e não para outro lado, que o tal narrador divino
> [te leva.
> (*VI*, VII, 87)

Bloom não é um aedo, é um leitor perdido no labirinto do mundo alienado, pleno de vazio interior, menos interessado nas histórias – ainda que

> [a] mania dos livros [fosse] dos dedos

[5] Ver Zerstörung der Erinnerung. Theodor W. Adorno, O que significa a elaboração do passado?, *Gesammelte Schriften*, vol. 10-2, Frankfurt/Main, 1997, p. 568, *apud* Gagnebin, 2006, p. 101.

[6] Cf. Gagnebin, 2006, p. 97: "Cabe notar, entretanto, que a preocupação com a memória, mesmo que seja tão antiga como a poesia homérica, assume hoje traços muito específicos. É justamente porque não estamos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva, como dizia Maurice Halbwachs, e temos o sentimento tão forte da caducidade das existências e das obras humanas, que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança".

> das mãos aos dedos dos pés pois lia sempre
> acompanhando o ritmo das frases
> com pequenas pancadinhas no chão
> – como se estivesse a ouvir música (*VI*, VIII, 58)

– que nos "negócios bibliográficos" (*VI*, VIII, 78). Como o "nosso herói" (*VI*, I, 10 ss.) experiente, pois passou por várias provações, Bloom não só sabe viajar, mas é especialmente leitor de um mundo desconcertado onde "[j]á não há sábios, há leitores" (*VI*, VIII, 79). Porém,

> A vida, meu caro, é ilegível. Acontece
> e desaparece. Não há inteligência
> que a desqualifique: vem em linguagem-nada,
> surge no corpo como surge o dia, e como
> se dia e vida individual fossem materiais paralelos.
> A vida não surge em prosa
> nem em poesia – e a existência não fala
> inglês, apesar de tudo. A natureza dos acontecimentos
> resiste às invasões matreiras da publicidade e
> dos filmes. Já não é mau.
> (*VI*, IX, 17)

Talvez esta reflexão esteja mais próxima da sabedoria[7] do que um sábio de "fachada sábia" (*VI*, VIII, 83) "que Bloom tinha vindo de longe visitar / para aprender assuntos da invisibilidade" (*VI*, VIII, 96):

> Depois de digerir tudo o que ouviu e viu,
> Shankra chamou Bloom a sua casa, dias depois,
> e bruscamente disse-lhe: contaste a tua história,
> pedes-me livros emprestados e palavras longas
> que te mudem. Antes porém de te ensinar
> preciso de ter uma prova do teu sofrimento:
> onde está a arma com que dizes ter matado
> o teu pai? E uma fotografia da amada,
> onde a tens?
> Estamos no século XXI, disse Shankra,
> nenhum sábio se dá já ao luxo
> de se fiar apenas em narrações
> e dispensar factos visíveis.
> (*VI*, VIII, 65)

[7] Cf. Freud, 2010, p. 176-177: "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. Pois não há dúvida de que quem chega a essa avaliação de si mesmo e a expressa diante dos outros – avaliação similar à que o príncipe Hamlet faz de si e de todos os outros – está doente, quer diga a verdade, quer seja mais ou menos injusto consigo".

Não é por acaso que, com dois objetivos inalcançáveis, tenha decidido ir para a Índia – esse "país [] que equilibra cegos e videntes" (*VI*, VII, 23), paradigma da "parte mística" que "a Europa não tem" (*VI*, V, 65) – onde Bloom procura um sábio que o ajude a esquecer Mary, presumivelmente por se tratar de alguém que vê o invisível, o passado e o futuro que os outros homens não podem ver. Curiosamente, o país do Invisível é uma tradução possível do Hades (*haidès*) para onde Ulisses vai no canto XI. A descida aos Infernos, retomando Virgilio, Baudelaire e Dante, é aqui reformulada através da decepção e consequente desconstrução de um imaginário que transforma esta viagem à Índia numa viagem ao Infeno. Assim, como este episódio é decepcionante na *Odisseia* (Gagnebin, 2006, p. 26) pela ausência de descrição da imortalidade, a chegada (e a estadia) de Bloom na Índia quebra as expectativas da narrativa, embora desde o início já se saiba que "[n]ão se trata aqui de encontrar a imortalidade / mas de dar um certo valor ao que é mortal" (*VI*, I, 3).

A única coisa a fazer, neste sentido, é manter viva a memória de Mary através da sua narrativa: "[e]ssa é a função secreta, mas central, de Ulisses, figura, no próprio poema, do poeta, daquele que sabe lembrar, para os vivos, os mortos" (Gagnebin, 2006, p. 27). É isso o que Bloom faz – assim como *Os Lusíadas* – quando são narradas no canto III as suas histórias, coletivas ou pessoais: "mente-se tanto a contar a história / de um país como a história de um amor que / terminou mal" (*VI*, VIII, 3). Através delas, define-se a cultura ocidental ao reconhecer a condição humana como condição mortal, "tão incontornável como a exigência que ela implica: cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje" (Gagnebin, 2006, p. 27).

Como Sísifo, Bloom está condenado a executar diariamente a tarefa de viver amarrado a uma grande pedra composta pelas suas lembranças das quais não pode se libertar, já que "[v]iajar não é um método infalível / de perder memória" (*VI*, IV, 100). Quando regressa ao ponto de partida, talvez já não seja o mesmo que partiu para um "país tão espiritual" (*VI*, IV, 88) à procura do "Espírito" (*VI*, X, 149) e "encontrou a matéria que já conhecia" (*VI*, X, 149). De regresso a Lisboa, que o "recebe [] sem comoção" (*VI*, X, 148), perdido por ruas familiares, Bloom pensa numa solução tão clara e violenta quanto "a suprema e melhor garantia de liberdade humana" (Arendt, 2016, p. 483): "[h]á várias maneiras de um corpo se matar, / e cair do alto sobre a água é uma delas" (*VI*, X, 155). Slavoj Žižek pensa, a este propósito, que para escapar de uma sujeição, a "libertação

deve ser encenada por uma espécie de *performance* corporal. Mais ainda: esta *performance* deve ser de uma natureza aparentemente "masoquista", deve pôr em cena o processo doloroso de se auto-agredir" (Žižek, 2006, p. 73). Esta *performance* é aqui sugerida como o salto para a água – do rio sob a ponte ou para dentro da água como do útero ou do nada. Como "a lógica / da desgraça é a da queda" (*VI*, VII, 63), Bloom está mais uma vez nesta iminência, a do salto para a Morte, para o Amor, para o Livro que proporciona a compreensão do seu próprio abismo. De fato, o esquecimento propõe uma reconciliação que Bloom pretende alcançar horizontalmente com o afastamento geográfico e verticalmente com o salto. Tanto a queda quanto a viagem são vertiginosamente cíclicas.

Se, de partida, Sabedoria e Esquecimento são duas estâncias inatingíveis, o Amor é não só a "única velharia que chegou intacta / ao estúpido século XXI" (*VI*, IX, 32), mas a única "fonte de extração camoniana para a hipótese de concerto do sujeito no mundo": "o desejo de que o Amor individual ('lírico') seja o terceiro termo justo, a partir da interação tensa entre dois estados, que se complementam quase sempre por figuras de exclusão, como, por exemplo, a imagem do 'amor ardente'" (Silveira, 2008, p. 17). Falta falar, contudo, da última tentativa para "a hipótese de concerto do sujeito no mundo", falta falar de uma mulher que lhe aparece justamente quando tenta o suicídio "em cima de uma ponte alta" (*VI*, X, 155). Este último encontro suspende o *salto* de Bloom quando "[u]ma mulher, entretanto, aproxima-se. / Bloom vira a cabeça; é uma mulher bonita, que sorri" (*VI*, X, 155). Porém,

> [...] Bloom encolhe os
> ombros.
> Ninguém em redor, silêncio completo, a água
> lá em baixo, por vezes um carro.
> Põe a mão no bolso: o velho rádio do pai nem
> com a viagem voltou a funcionar.
> Ele aproxima-se da mulher e o mundo prossegue,
> mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de
> Boom, o nosso herói.
> (*VI*, X, 156).

Assim termina esta viagem à Índia e a sua história. O tédio que aflige Bloom não é "a doença do aborrecimento de nada ter que fazer, mas a doença maior de se sentir que não vale a pena fazer nada. E, sendo assim, quanto mais há que fazer, mais tédio há que sentir" (Pessoa, 2006, p. 403). Se a sua *experiência* é feita de "certos actos raros que

juntam a forte memória ao / [esquecimento" (*VI*, VIII, 29), Bloom acaba por aprender sozinho que "a vida é uma sucessão / de desaparecimentos" (*VI*, VII, 9). A sua passagem pelo mundo se dá de forma lenta, como se pretendesse deter o tempo. De fato, o seu retorno a Lisboa não é tão urgente quanto o ritmo da sua odisseia feita igualmente de inúmeros desvios por estâncias de ficção. Bloom sabe que poderia chegar a Índia em questão de horas, mas opta pela "aprendizagem lenta da Índia" (*VI*, VI, 6), levando meses para alcançar aquilo que talvez já soubesse que não poderia alcançar. Assim, nos ensina Harald Weinrich (2001, p. 41), para se afastar de qualquer vestígio de memória do passado, para evitar todos os perigos que a ela remetem, "para um esquecimento eficaz da amada, recomenda-se particularmente viajar". E, mais do que isso, para o remédio fazer efeito, "[o] amante deve viajar o maior tempo possível (*lentus abesto*) e de preferência bem longe (*via longa*), se quiser esquecer o amor". Para que se obtenha sucesso nessa empreitada, algumas atividades como aquelas ligadas ao ócio devem ser restringidas, restando o trabalho, a profissão, os negócios, o serviço público na paz e na guerra. Bloom é leitor e opta pelos "negócios bibliográficos" (*VI*, VIII, 78). Assim como viaja sem pressa, acaba também por embarcar num "processo lento [] pois só quem esquece lentamente (*lente desinere*) esquece de modo duradouro" (Weinrich, 2001, p. 42). Por fim, apesar de um novo amor ser o mais radical dos remédios, a proposta mais extrema de Ovídio, a viagem à Índia termina suspensa numa ponte da qual não se pode entrever se Bloom escolhe a libertação ou a encruzilhada, a possibilidade de um novo amor ou a fatalidade de tudo continuar a se mover *sem comoção*, ou se o "nosso herói" continua a se achar *incerto*[8] porque "unilateral", já que "o seu único lado / era este: o lado virado para Mary" (*VI*, III, 119).

Referências

ARENDT, Hannah. *Escritos Judaicos*. São Paulo: Amarilys, 2016.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. E. P. Ramos. Porto: Porto Editora, 1978.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 170-194.

[8] Cf. o soneto camoniano "Tanto de meu estado me acho incerto,".

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HOMER. *The Odyssey*. Translated by Emily Wilson. New York; London: W. W. Norton & Company, 2018.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HESSE, Hermann. *Die Morgenlandfahrt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001 [1959].

_____. *Viagem ao Oriente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

LEVI, Primo. *Os que sucumbem e os que se salvam*. Lisboa: Dom Quixote, 2018.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *O Tejo é um rio controverso*: António José Saraiva contra Luís Vaz de Camões. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia*: Melancolia contemporânea (um itinerário). Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Caminho, 2010.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ŽIŽEK, Slavoj. *A subjectividade por vir. Ensaios críticos sobre a voz obscena*. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

"A MEMÓRIA É UMA PEDRA": ERRÂNCIAS DO COMBATENTE EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Leonardo von Pfeil Rommel (UFRGS)[1]

Resumo: O presente ensaio analisa o romance *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, publicado em 2017, de autoria do escritor português António Lobo Antunes, quanto à sua particularidade em revisitar, através da figura do protagonista, um ex-combatente retornado da Guerra Colonial em Angola, os traumas e efeitos que o conflito causou junto à sociedade e à identidade nacional portuguesa. A ficção de António Lobo Antunes, através da representação da figura fantasmática do ex-combatente e de seus dramas pessoais enfrentados após a destrutiva experiência dos combates, simboliza o fato de que a memória traumática da Guerra Colonial ainda assombra a sociedade portuguesa na contemporaneidade.

Palavras-chave: António Lobo Antunes; Guerra Colonial; trauma; memória; ex-combatente.

A Guerra Colonial, travada entre os anos de 1961 e 1974, inscreve-se na História e na identidade de Portugal como uma catástrofe, um evento-limite, responsável por fraturar a unidade da nação. De acordo com a visão de Roberto Vecchi (2010), a guerra trata-se de um período de exceção nos cinco séculos de tradição imperial lusitana, uma vez que, durante mais de uma década, a nação foi obrigada a combater seus próprios territórios ultramarinos -Angola, Moçambique e Guiné-Bissau- a fim de evitar que os países africanos declarassem a independência, o que, na visão do Estado Novo, causaria uma ruptura na imagem imperial do país.

A retórica imperialista construída por Salazar apelava para ideais míticos, ligados ao pioneirismo português no processo de expansão do Ocidente pelo globo terrestre a partir do século XV. O regime, desta forma, pregava que os territórios ultramarinos eram parte constituinte da essência da nação portuguesa e que o país possuía os direitos históricos de manter a colonização ao redor do planeta. Como comenta Fernando Rosas (1998, p. 254), após assumir o poder através de um golpe de estado, em 1926, o regime "lança uma verdadeira ofensiva ideológica em torno do império", tratando assim a "mística imperial como grande componente do discurso nacionalista" (*ibidem*, p. 255).

[1] Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Contato: lvpfeil@hotmail.com

Sendo assim, a Guerra Colonial inscreve-se também como um movimento antiépico do imaginário nacional português, uma vez que, ao contrário das Grandes Navegações, quando os nautas lusitanos se lançavam ao mar enfrentando caminhos desconhecidos a fim de garantir o avanço territorial da nação, desta vez a empreitada carrega um sentido de rebaixamento, pois se configura um gesto de desespero por parte do Estado Novo. Ainda de acordo com Roberto Vecchi (2010, p. 20), a guerra "mina a ontologia nacional" e "desmancha o mecanismo (...) sobre o qual se regeu (*ibidem*, p. 21)" a identidade nacional portuguesa, uma vez que ela evidencia o esgotamento da imagem imperial.

A fim de sustentar os combates em três campos de batalha distintos, ao longo de mais de uma década, estima-se que foram enviados para o continente africano mais de 1 milhão de combatentes, ou seja, algo próximo de 10% da população de Portugal no começo da década de 1970. A Guerra Colonial, desta forma, deixou marcas profundas na sociedade portuguesa, uma vez que praticamente todas as famílias do país foram direta ou indiretamente afetadas pela violência.

Tendo em vista a grande parcela da população que foi mobilizada pelo regime salazarista para lutar em defesa da causa imperial, a figura do combatente assume um papel de grande relevância na sociedade portuguesa. O combatente português, que dentro da lógica do Estado Novo era o representante dos ideais da nação, após seu regresso dos campos de batalha, passa a ser visto pela sociedade e pela esfera estatal como uma espécie de fantasma, como o representante de um tempo de exceção, um tempo que se queria apagar da História nacional, tendo-se em vista que, após a Revolução dos Cravos, em Abril de 1974, o novo governo português busca contornar os traumáticos efeitos da opressão, imposta pelas quatro décadas da ditadura de Salazar.

No período pós-colonial, como comenta Cardoso (2011, p.221), "a geração que fez a guerra é, assim, vista pela sociedade portuguesa já democratizada como culpada pelas formas mais duras de Portugal ter exercido o colonialismo", sendo que, muitas vezes, a figura do combatente era "associada ao próprio regime". Sendo assim, após a queda do Estado Novo, a imagem do combatente é renegada pela memória da nação, uma vez que ele representa não somente a derrota do império e a perda das colônias na África, mas também pelo fato de sua imagem remeter a um passado de opressão, quando o povo português era silenciado em todas as suas formas de existência e pensamento.

O discurso artístico e, principalmente o discurso literário, responde às catástrofes do passado e do presente, apontando as fissuras causadas na existência humana pela violência cotidiana, pela barbárie dos conflitos armados e pela opressão de regimes autoritários. Ao pensar sobre a literatura que tematiza a Guerra Colonial, o nome do escritor português António Lobo Antunes adquire grande repercussão, uma vez que a problemática permeia praticamente toda a sua vasta obra literária e se faz presente de forma marcante no romance *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, publicado em 2017.

Lançado após mais de quatro décadas da Revolução dos Cravos e do final da Guerra Colonial, a narrativa, através da figura de um ex-combatente retornado da guerra em Angola, retoma a questão dos traumas causados pela violência dos combates na sociedade e na identidade nacional portuguesa. Ao retomar a questão da Guerra Colonial, passados tantos anos, Lobo Antunes evidencia que a imagem do conflito inscreveu-se na consciência nacional como um trauma, uma catástrofe. O combatente antuniano desempenha, assim, a figura de um fantasma, que resistiu ao esquecimento e à passagem do tempo e ainda assombra o inconsciente nacional no século XXI.

No romance, o personagem principal, um ex-combatente, mantém uma relação extremamente conflituosa com sua família e com seu passado marcado pela violência da Guerra Colonial. O enredo desenvolve-se durante um final de semana em uma fazenda do interior de Portugal onde, seguindo a tradição familiar, os membros se reúnem anualmente para acompanhar a matança de um porco. Neste encontro, várias lembranças e traumas do passado emergem constantemente, assombrando toda a família.

A literatura portuguesa que tematiza a Guerra Colonial e seus traumáticos efeitos junto à sociedade, caracteriza-se por um tom testemunhal, uma vez que, através dos mecanismos da ficção, tenta simbolizar o tempo de exceção vivido por Portugal entre as décadas de 1960 e 1970. A literatura de Lobo Antunes é permeada por esse tom testemunhal, na medida em que na narrativa de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, todos os personagens são, de alguma forma, afetados pelos traumas da guerra, seja de forma direta, como é o caso do protagonista e o *filho preto* trazido ainda criança pelo pai, de Angola para Portugal, após o exército português ter destruído sua aldeia durante a guerra ou, de forma indireta, como é o caso da *esposa* e da *filha*.

É comum que, ao regressar dos campos de batalha, o ex-combatente apresente sintomas ligados ao *stress pós-traumático*, uma vez que a guerra, enquanto evento singular é responsável por liberar uma carga de energia destruidora, que é incapaz de ser absorvida pela mente e pelo corpo humano. O soldado português, na sua grande maioria dos convocados, jovem e ainda em estágio de formação e ingresso na vida adulta, é obrigado a abandonar a rotina diária e interromper o fluxo normal da vida a fim de embarcar rumo ao desconhecido, a fim de que, a mando de um governo autoritário, lutasse contra a independência dos países africanos.

Sigmund Freud, na obra intitulada *Além do princípio do prazer* (1920), constata a existência de sintomas acentuados sobre a saúde causados após desastres ou graves acidentes em que a vida do paciente esteve diretamente ameaçada. Ao observar o quadro clínico dos combatentes retornados da I Guerra Mundial, o psicanalista comenta que a perturbação das capacidades mentais, nestes indivíduos, apresenta-se de forma desregulada e de forma mais grave do que em outros quadros psiquiátricos anteriormente analisados.

> Há muito tempo se conhece e foi descrita uma condição que ocorre após graves concussões mecânicas, desastres ferroviários e outros acidentes que envolvem risco de vida; recebeu o nome de "neurose traumática". A terrível guerra que há pouco findou deu origem a grande número de doenças desse tipo (...). O quadro sintomático apresentado pela neurose traumática aproxima-se da histeria pela abundância de seus sintomas motores semelhantes; em geral, contudo, ultrapassa-o em seus sinais fortemente acentuados de indisposição subjetiva (...), bem como nas provas que fornece de debilitamento e de perturbação muito mais abrangentes e gerais das capacidades mentais. (FREUD, 1920, p. 8-9).

De acordo com Figueira e Mendlowicz (2003, p. 25), o indivíduo afetado pelo *stress pós-traumático* desenvolve "uma série de estratégias emocionais, cognitivas e comportamentais", utilizadas "para minorarem o sofrimento e o terror causado pelas revivescências traumáticas e pelos sintomas de hiperestimulação autonômica a elas associados". Ainda de acordo com os pesquisadores, "essas estratégias resultam em comportamentos variados de esquiva e no desenvolvimento de um entorpecimento emocional (anestesia emocional ou *numbing*)".

A esquiva e o distanciamento emocional podem ser observadas principalmente no comportamento do ex-combatente, protagonista de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, tendo-se em vista que, através do discurso da *filha*, descobre-se que após o regresso da guerra, o pai mantinha uma postura de afastamento da família,

sempre evitando tocar no passado. Segundo a *filha*, "(...) não me lembro sequer de escutar meu nome, nasci cinco ou seis anos depois do meu pai vir de Angola e durante muito tempo não ouvi falar de África (...)" (ANTUNES, 2017, p. 223).

> (...) nunca se falou de África nem de Angola, ele e o meu irmão em silêncio mas se um barulho mais forte, uma porta, uma gaveta ou assim, as páginas abanavam, a minha cunhada para nós, nervosa
> - Já houve paz aqui? (...)
> se me passasse pela ideia perguntar-lhe
> - Como era África pai?
> o jornal ainda maior, com um sapato a bater no soalho, distantíssimo, (...), o meu irmão a responder pelos dois
> - Quase não me ficou nada na memória
> um velho com uma máquina de costura, um homem pintado a dançar bebendo o pescoço de um galo, velhas a baterem palmas (...)
> de cachimbo na boca, cães minúsculos ao sol, ervas a arderem, rios, o meu pai para mim
> - O que tu cresceste miúda (...). (ANTUNES, 2017, p. 227-228).

De acordo com a visão de Roberto Vecchi (2010, p. 61), "a guerra provocou uma transformação considerável, isto deu-se sobretudo no plano da palavra literária", obrigando os escritores a lançarem mão de "um imaginário e uma linguagem originais e inovadoras", capaz de tentar comunicar a fragmentária e dolorosa experiência dos conflitos armados em solo africano e dos anos de chumbo da ditadura do Estado Novo. A literatura de Lobo Antunes que relaciona-se diretamente com a história recente de Portugal, busca, através da polifonia, da fragmentação do tempo e do espaço, comunicar o tempo desregulado vivenciado pelos portugueses que sofreram as consequências da guerra e a opressão do salazarismo.

Ainda de acordo com Roberto Vecchi (2010, p. 65), "a experiência desagregada e negativa da guerra, (...) aprofunda e radicaliza a acção de desmembramento e dissolução das ordens espácio-temporais concebidas pela racionalidade clássica", imprimindo, assim, uma *estética do descontínuo* como característica marcante da literatura que reelabora a experiência histórica da Guerra Colonial. Tendo-se em vista que a guerra instaura o caos e a negatividade, de acordo com Cardoso (2011, p. 203), a guerra é geralmente "representada através de: frases longas, ininterruptas, fluidas e, ao mesmo tempo, elipses, omissões; discursos múltiplos (...); temporalidades, das quais sobressai uma presentificação do passado (...)".

Esta *estética do descontínuo* apresenta-se como uma característica própria das obras literárias nascidas de eventos traumáticos. Na visão de Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 23), geralmente encontramos em narrativas permeadas por um tom

testemunhal, aspectos como a "fragmentação e a predominância do caos sobre a ordem", uma vez que o trauma ganha corpo na arquitetura textual das narrativas em moldes semelhantes à forma em que afeta a memória e a consciência dos indivíduos.

Os reflexos do trauma aparecem materializados por António Lobo Antunes na estrutura do romance, tendo-se em vista que a narrativa fragmentada, onde percebemos uma temporalidade disjuntiva, que oscila constantemente entre passado e presente, liga-se diretamente à consciência do protagonista, abalada pela experiência da guerra. De acordo com Cristina Robalo Cordeiro (1997, p. 126), em muitos textos pós-modernos, encontramos uma "disposição tipográfica criada por técnicas inabituais, cujo efeito estético se torna importante fator de condicionamento da leitura".

Ainda conforme Cordeiro (1997, p. 126), a literatura pós-moderna muitas vezes é marcada pela "utilização de novas disposições e marcas (tipo) gráficas, que assumem a escrita como construção também visual", originando, assim, um "texto (...) inscrito obliquamente, entrecortado, abruptamente interrompido (...)", como é o caso de A*té que as pedras se tornem mais leves que a água*, onde as vozes dos personagens alternam constantemente, em uma sequência atemporal, que transita indiscriminadamente entre passado e presente. As elipses e as interrupções de frases coadunam com o processo de esvaziamento da experiência, ocasionado pelo choque e pelo trauma da guerra.

> E esta noite, conforme tantas vezes desde há quarenta e três anos, tornei a sonhar com África, não ataques que começavam sempre pela metralhadora a que os soldados chamavam costureirinha a cantar junto à pista, ou seja, nos cem metros de terra batida onde o aviãozito pulava, nem emboscadas nem minas, apenas eu sozinho junto ao arame farpado a pensar em Lisboa, a ver o rio, os barcos, as casas (telhados e telhados)
> (...) nisto eu acordado
> - Onde estou?
> demorando tempo a entender que aqui e acabou-se a guerra, acabou-se a guerra, a minha mulher palpando a mesinha de cabeceira até o despertador (...) enquanto um pelotão nos entrava no quarto de regresso da mata, indiferentes a mim, com a barba por fazer, exaustos, alguns arrastando as coronhas apesar de eu, a endireitar franjas
> - Cuidado com o tapete
> e a desaparecerem no barraco de madeira e zinco do quarto enquanto o alferes conversava em voz baixa com o capitão designando qualquer coisa para além da sanzala sobre a qual flutuavam condores (...). (ANTUNES, 2017, p. 13-14).

A citação anterior exemplifica o fato de que a narração do presente da enunciação é violentamente invadida pelo passado, fragmentando assim a lógica temporal e o discurso do protagonista. O ex-combatente, desta forma, é continuamente

assombrado pela guerra, como se ela jamais tivesse realmente acabado, uma vez que continua viva em sua consciência. Na visão de Ana Paula Arnaut (2009, p. 32), ao analisar a ficção de António Lobo Antunes, "a impressão que resulta da leitura dos mundos re-criados é a de que não saímos de um eterno presente onde convergem ecos vários do passado e de vozes mais ou menos distantes", demonstrando, dessa forma, que o leitor, assim como os personagens, não pode desvencilhar-se do passado e de suas consequências no presente.

Como comenta Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 110), a literatura contemporânea constantemente assume uma espécie de compromisso com o passado, uma vez que, "desde Proust, e agora num mundo em transformação acelerada, os romancistas contemporâneos pretendem conservar a memória do tempo passado para que ele não seja definitivamente perdido", como é o caso de António Lobo Antunes que, através de sua ficção, busca manter viva a memória da Guerra Colonial, executando, por meio da literatura, uma espécie de trabalho de luto.

De acordo com Janne Marie Gagnebin (2006, p. 47), o escritor contemporâneo, ao contrário de Homero e Heródoto, que utilizavam a escrita para cantar a glória e preservar a memória dos grandes feitos de seus heróis, "se vê confrontado com uma tarefa também essencial, mas sem glória: ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados". Ainda segundo as palavras de Gagnebin (2006, p. 47), escrever sobre o passado traumático, como o faz Lobo Antunes, trata-se de uma "tarefa altamente política", uma vez que "lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror".

Sendo assim, percebe-se que o ex-combatente, em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, parece destinado a cumprir a mesma punição de Sísifo, personagem da mitologia grega, condenado pelos deuses a passar toda a eternidade rolando uma pedra até o topo de uma montanha e tendo de refazer a tarefa infinitamente, uma vez que ao chegar ao topo, a pedra voltava ao pé do monte. O combatente antuniano é obrigado, não pelos deuses, mas pelos traumas da guerra e pela opressão de que foi vítima, a carregar a sua própria pedra por toda a existência, a pedra da memória da Guerra Colonial, evitando, assim, que o passado caia no esquecimento.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2017.

ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 2009.

CARDOSO, Norberto do Vale. *A Mão-de-Judas*: representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes. Lisboa: Texto Editores, 2011.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Os limites do romanesco. *Revista Colóquio / Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian, n. 143/144. 1997, p. 111-133.

FIGUEIRA, Ivan; MENDLOWICZ, Mauro. Diagnóstico do transtorno de estresse pós-traumático. *Revista Brasileira de Psiquiatria*; 25 (supl. I), p. 12-16, 2003.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *Edição standard brasileira das obras completas*, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1920, p. 17-85.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ROSAS, Fernando. O Estado Novo (1926-1974). In: MATTOSO, José. *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura*: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

VECCHI, Roberto. *Excepção atlântica*: pensar a literatura da Guerra Colonial. Porto: Afrontamento, 2010.

A NARRATIVA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: CONTINUIDADES E RUPTURAS EM *MENINAS*, DE MARIA TERESA HORTA

Maria Luiza Germano de Souza (UnB/Capes)[1]

Resumo: Maria Teresa Horta, no Livro de contos *Meninas* (2014), assume um jogo ficcional que é modernista e/ou pós-modernista/post-modernista. Nas narrativas do livro em epígrafe, lida-se com questões intrínsecas à produção literária portuguesa pós Revolução de 1974: a revisitação à história de Portugal; os desvios formais; os temas contemporâneos, como as relações de gênero, as escritas de si e do outro etc. A argumentação teórica básica do artigo dar-se-á a partir de Linda Hutcheon (1991) e de Ana Paula Arnaut (2002; 2011), sobretudo nas discussões feitas pelas teóricas sobre a poética do pós-modernismo e do post-modernismo no romance português na contemporaneidade.
Palavras-chave: Modernismo; Post-modernismo; História; Literatura.

1. Maria Teresa Horta

Maria Teresa Horta é escritora, jornalista e ensaísta portuguesa cuja produção literária é vastíssima. A sua escritura tem sido marcada por três caminhos que resvalam na causa feminina: a poesia, a prosa e o jornalismo. A causa feminina é mote que já aparece desde a publicação de *Minha senhora de mim* (1971) e atinge o ápice com as *Novas cartas portuguesas* (1972).

Minha senhora de mim marcou o seu percurso inicial de escritora, bem como a escrita feminista em Portugal. A partir da publicação de *Novas cartas portuguesas* e as repercussões em torno da obra, Maria Teresa Horta é colocada no panteão de nomes que agem em defesa das causas das mulheres portuguesas.

A escritora tem afirmado, em entrevistas, que o seu comportamento em defesa das causas mulheres vem das relações estabelecidas com a avó paterna, Camila; a mãe, Carlota, mulheres à frente de seus tempos; do processo judicial sofrido com a publicação das *Novas cartas portuguesas* e das leituras feitas ao longo da vida, sobretudo do livro *Le Deuxième Sexe,* de Simone de Beauvoir:

> Ora, se a feminista "nasceu muito cedo" – desde que, percebida a condição de menina como limite moral do comportamento [...] "a minha luta feminista activa […] começou no dia em que foi lida a sentença das *Novas Cartas Portuguesas*" (Cantinho, 2004), afirma Teresa Horta, assegurando, contudo,

[1] Graduada em Letras – Língua Portuguesa, especialista em Literatura Brasileira Moderna e Pós-Moderna e Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Doutoranda do Programa Pós-Lit UnB. Bolsista Capes. E-mail: germanoletras@gmail.com.

> que nunca se compreendeu ou posicionou enquanto "militante nata", mas como "escritora independente" (FAUSTINO, 2013, p. 21)

2. O moderno: aproximações e disjunções

MTH[2] visita o passado português com o objetivo de afirmar "a necessidade de redescobrir e recuperar os vultos femininos da cultura que o crivo da consciência cultural dominante marginalizou: 'as mulheres ficaram cobertas pelo tempo'" (FAUSTINO, 2013, p. 28). Nesta propositura, têm-se alguns contos de *Meninas* (2014) revendo personagens históricas: Carlota Joaquina, Elisabeth Barthory, Maria Teresa Francisca de Assis, filha de Carlota Joaquina, todas elas mulheres que, de algum modo, foram encobertas historicamente pelo patriarcalismo. Maria Teresa Horta retoma-as, na *diegese* narrativa, problematizando como poderiam ter sido, caso as suas infâncias tivessem desdobra-se de outra forma, por um lado; e por outro, como elas se transformaram, a partir de suas biografias, nas adultas conhecidas da história. Isso porque, segundo ela:

> [...] somos as pessoas talvez mais violentadas da história da humanidade. [...] Eu penso que eu existo, minha escrita existe, para mudar mentalidades também. E lutar contra a desigualdade, para que as mulheres, mais de metade da população mundial, sejam felizes é essencial. Temos que lutar por essa sociedade e temos que lutar por aqueles que são minorizados, espancados, aprisionados todos os dias. (HORTA, 2018, p. 4).

Essa perspectiva da autora serve para a colocarmos em um rol de escritores que fazem uso de temáticas de inclusão do sujeito mulher no contemporâneo ou no Post-moderno. No caso de Horta, a relação com o contemporâneo e com os dissensos do passado se dá em várias frentes. Uma delas é a temática de gênero ser usada para discutir o patriarcado.

Sobre o contemporâneo e o Post-moderno/Pós-modernismo, faz-se necessário dizer que, conforme a crítica analisada (Carlos Reis, 2004; Ana Paula Arnaut, 2002/ 2011; Giorgio Agamben, 2009), há muito a ser averiguado, pois essa categoria ainda está em construção no presente. No que se refere às nomenclaturas Post-modernismo/Pós-modernidade, existem questionamentos, porém, no caso português, percebe-se "um *tempo literário em aberto*, com todas as limitações valorativas que isso implica." (REIS, 2004, p. 28, grifo nosso).

[2] Doravante, usaremos MTH para o remetimento a Maria Teresa Horta.

Carlos Reis, ao falar de tempo "*literário em aberto*" para se referir à produção da literatura portuguesa pós-Revolução Dos Cravos, 1974, engloba também obras da contemporaneidade, porquanto este tempo ainda está ocorrendo. Daí é que no pós anos 70 surgem escritoras que:

> [...] nascidas do final dos anos 30 em diante vem rasgar definitivamente o caminho de uma literatura feminina em que o timbre do 'gênero' é reconhecidamente duplo: por ser essa uma literatura escrita por mulheres e por ganharem nela especial significado as personagens femininas, com consciência dessa sua condição. Dentre essas escritoras destacam-se [...] *Maria Teresa Horta*, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno e ainda Teolinda Gersão, Yvette Centeno, Eduarda Dionísio, Lídia Jorge, Teresa Salema, Wanda Ramos, Hélia Correia e Luísa Costa Gomes; ao conjunto pode ainda acrescentar-se Olga Gonçalves que, tendo nascido antes destas, só a partir de 1975 deu o seu contributo à nossa literatura ficcional de autoria feminina. (REIS, 2004, p. 40, grifo nosso)

Ainda em referência à questão da nomenclatura, Ana Paula Arnaut (2002; 2011) declara-nos que, para o termo Post-modernismo=Pós-Modernismo x Post-modernidade, na acepção americana e a usada em Portugal, não há consenso de emprego na crítica literária portuguesa, por quatro motivos principais: primeiro, porque temos que precisar a área do conhecimento a nos reportamos ao tratar dos termos; em segundo lugar, há que se indagar sobre os problemas advindos de tratarmos de Post-modernismo e Post-modernidade sem entendermos a que se referem as categorias; em terceiro está o óbice "[...]das relações estabelecidas com o passado: continuidade? ruptura? continuidade e ruptura?" (ARNAUT, 2011, p. 130); o quarto motivo refere-se a como se usa tais modelos, posto que se chega a tratar a nomenclatura enquanto o "unicórnio do século: uma criatura de que todos falam" (ARNAUT, 2011, p. 130), embora nunca se tenha visto.

Assim como um unicórnio, também devem ser pensados os vocábulos Post-modernismo=Pós-Modernismo x Post-modernidade, visto que se fala muito deles, entretanto ainda há um desenho superficial sobre a questão ou ela não foi compreendida na totalidade. Apesar das contradições, dos questionamentos e dos empecilhos de uso dos termos, é difícil furtar-nos de empregá-los. Dessa perspectiva, a ensaísta propõe as caracterizações principais anuídas do Post-modernismo, quais sejam:

> Da *nova literatura* sobressaem os seguintes aspectos: a mistura de géneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecidível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionais, já presentes em romances cómicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da

> escrita da história à reescrita da História. (ARNAUT, 2011, p. 131, grifo do autor).

Giorgio Agamben (2009) define o contemporâneo e/ou a contemporaneidade, em contrapartida, enquanto as relações "singulares" estabelecidas e aderidas ao tempo presente e a como se olha para o agora. A saída para o imbróglio, na acepção do autor, é perceber o "escuro" do seu tempo como algo que não cessa de interpretá-lo. Dessa maneira:

> 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, grifo do autor)

> [...] 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. (AGAMBEN, 2009, p. 62)

Esses parâmetros servirão para se compreender o pós-moderno e as controvérsias existentes a respeito da questão. Ou ainda: saiu-se do âmbito das vanguardas que, segundo Nizia Villaça (1996, p. 27), tinham uma visão "utópica, universalista e elitista" do mundo, passando-se a inserir o sujeito do aqui e do agora, o que retoma a questão levantada por Agamben (2009) acerca das temporalidades da vida do indivíduo enquanto uma das pressuposições do contemporâneo.

Dos conceitos do contemporâneo e do Post-modernismo pressupõem-se as subjetividades, porque cada pessoa/escritor olha para o seu tempo de forma diferenciada. Do olhar heterogêneo sobre as temáticas, tem-se, na literatura portuguesa, na figura de Maria Teresa Horta, a inserção das "meninas" para o reconto de uma faceta da história social da mulher por outro ângulo. Essa é a focalização a ser abordada a partir de agora.

3. Os contos: permanências e rupturas

Nos contos do livro *Meninas* (2014), pode-se enveredar por interpretações vinculadas aos arcabouços atuais da crítica literária e dos estudos do contemporâneo. Uma das possibilidades já foi apontada preliminarmente, que é a forma como a escritora trata as temáticas históricas, associadas às discussões de gênero e do patriarcado. Diferentes vertentes podem ser abertas para a compreensão das narrativas: os contos da primeira parte do livro (17 contos de 33) e outros da segunda parte podem ser apreciados a partir das teorias da "escrita de si; escritas do outro", havendo também o que defendo na minha tese de "contos de formação e/ou narrativas de formação", cuja

base teórica resvala no "*Bildungsroman* feminino". Esse último ponto não será tratada neste texto.

Exemplar, para o diálogo com a história, são as ficcionalizações das princesas que foram obrigadas a contraírem núpcias ainda crianças com homens mais velhos ou também com outras crianças as quais não conheciam, quase sempre "negociadas" pelas próprias famílias:

> Afeiçoara-se àquela menina arredia, como se ela de algum modo tivesse vindo substituir-lhe a filha que, no mesmo dia em que Carlota Joaquina chegara, tinha partido para casar em Espanha. *Meninas usadas, negociáveis, sem que ninguém tivesse compaixão por elas.* (HORTA, 2014, p. 248, grifo nosso)

Um dos motivos para esses atos é o vínculo com as questões de hábito cuja subscrição está no que é assumido pelo patriarcado, no qual o modelo mais emblemático é o de não dar o direito de escolha à mulher, colocando-a em círculo vicioso de ela passar das mãos dos pais para as mãos do marido. No conto "Inocência Perdida", é narrado como Carlota Joaquina tem as regras esperadas por toda a corte, para que se consuma o primeiro ato sexual espetacularizado da menina com D. João, seu esposo, e de como ela tenta esconder a menarca dos demais. No entanto, na narrativa, Carlota é salva pela sogra de tal exibição.

Em vista desse entrecruzamento do histórico com as personagens criadas, entra-se no âmbito da metaficção historiográfica proposta por Linda Hutcheon (1991). MTH assume na mistura entre a ficção e a história a busca da identidade perdida e/ou a revisão da última (história) por uma narrativa mais digna para as mulheres na sociedade do patriarcado. As meninas pertencentes à história em Horta (Elisabeth Barthory, Carlota Joaquina, Katie Lewis, Maria Teresa Francisca de Assis) são usadas para levantar problematizações sobre a obliteração desses sujeitos na sociedade.

Com este movimento, ela não apenas introduz a ideia da continuidade de como o tema da história é usada por escritores portugueses, ao recuperar o passado dessas infantas, mas também abre espaço para algo mais abrangente cuja resposta à seguinte pergunta pode esclarecer: como as identidades foi-lhes negadas nas circularidades temporais? Isso serviria, no presente da enunciação, para contar, por exemplo, outro relato sobre o porquê de Carlota Joaquina, na historiografia oficial, ser resultado de um olhar que a pinta enquanto temperamental, voluntariosa, ambiciosa, dominadora, bruxa, feia, má e principalmente devassa:

> Carlota Joaquina [...] já vinha mal falada por viver na Quinta do Ramalhão, palácio distante do marido, d. João. [...]. À boca pequena murmurava-se sobre a rainha com o comandante das tropas navais britânicas, Sydney Smith [...] a rainha teve, sim, seus amores [...]. (DEL-PRIORE, 2011, p. 57)

No conto "O retrato", como a corroborar essa forma de vê-la, o perfil da princesa é posto na perspectiva da aproximação de como ela foi vista: "[...] abrindo-se em sensualidades precoces, [...] e veladas se escusam e ela encobre: cúmplice, hipócrita, roçagante. Emoção afundada e oculta na sua face de criança maldosa. Venenosa." (HORTA, 2014, p. 200).

Outro ponto de vista, como a encobrir o anterior, aparece no conto "Inocência perdida". Nele a menina é corporificada na qualidade de um ente sem saída diante dos papeis a assumir por causa do que se espera dela, porém, por ser criança, deseja apenas um pouco de liberdade:

> Durante o tempo que ainda lhe resta de alguma liberdade, Carlota Joaquina falta a todos os deveres de protocolos devidos à princesa do Brasil, que ela é. E a madrugada está ainda envolta pelas sombras da noite quando manda buscar o seu cavalo, que sempre monta sem sela, e sai do palácio em direcção à Matinha, onde se perde por entre o arvoredo. (HORTA, 2014, p. 250)

Em relação às "escritas de si, escritas do outro" versus o pacto autobiográfico, conforme retomado de Philippe Lejeune (1996) por Diana Klinger (2006), uma das peculiaridades da prosa mais recente é o remetimento à história de vida do autor. No geral, há um pacto estabelecido de leitura, presente em várias evidências intra e extratextuais acessadas pelo leitor, chamado de "espaço autobiográfico" que:

> [...] compreende o conjunto de todos os dados que circulam ao redor da figura do autor: suas memórias e biografias, seus (auto) retratos e suas declarações sobre sua própria obra ficcional [...]. Ora, se num sentido geral, todo texto de ficção participa do espaço autobiográfico, as ficções em primeira pessoa e com traços autobiográficos [...] estabelecem o que Lejeune chama de "pactos indiretos", pois o autor, por meio de alguma indicação, os dá a ler indiretamente como "fantasmas reveladores do individuo". (KLINGER, 2006, p. 9).

Em *Meninas,* a escritura de si é uma simulação e/ou simulacro, pois o que se apresenta não é o que é. Neste caso em específico, a ideia é a de que os pares biografia/autobiografia, texto/escritura, possibilitam-nos pensar as dobraduras do texto hortiano e novamente perguntarmo-nos: que contos são esses sobre os quais a própria autora dá dicas de como devemos lê-los?

O primeiro deles é a narrativa que abre o livro: "Lilith". Nele narra-se o surgimento da primeira mulher sob algumas perspectivas: a do mito católico (Eva); a da

contravenção desse mesmo mito (Lilith). No entanto, a narração básica gira em torno de uma criança no ventre da mãe, no momento das contrações, a dizer o que está sentindo. Em "Daninha", conto seguinte, a criança já nasceu e surge o mundo onde ela habitará. Para a concretização desse mundo, elemento essencial são as palavras. As palavras trazem, no Gênesis, no presente do texto, sequencialmente a água, vulcões/fogo, os animais, Eva, as estrelas, os anjos, a Terra, os astros, enfim, o universo das escrituras e a menina. Em uma das contrações uterinas, é dito que: "[...] Vistorio a clausura em que me encerras [...], impaciente, *me virás a afastar mais duas vezes*, ao longo de nossa vida futura" (HORTA, 2014, p. 18, grifo nosso). Essa passagem corrobora o fato de estarmos diante de narrativa peculiar, porque o narrador é a criança ainda no ventre da mãe a indagar e/ou aventar como serão as relações futuras entre ambas. No vínculo estabelecido entre criador e criatura, mãe e filha, portanto, subjazem também elementos da biografia de MTH, pois ela se afastou da genitora também duas vezes: no divórcio dos pais e quando a mãe faleceu.

O minúsculo (duas páginas) conto da sequência é "Recém-nascida". Nele, há um bebê contemplando a mãe que está dormindo. A criança põe-se a olhá-la pela primeira vez. É o começo de tudo, a percepção da vida surgindo: "ali tudo é vazio e oco, nada ainda tem história para mim [...] o que terei esquecido dentro da minha mãe [...]? Perdimentos e estilhaços?" (HORTA, 2014, p. 32). Caso leiamos o livro em sequência, sem considerar as divisões, como sugere MTH em entrevista (2015), essa criança é a mesma dos contos anteriores, "Lilith" e "Daninha", que já nasceu e estar a contemplar a mãe e a conhecer o novo mundo a abrir-se.

Em outra dobra do livro, há o sujeito MTR marcado por conflitos sociais ainda não resolvidos no século XXI – questões de gênero, patriarcado, situação da mulher na sociedade, identidade feminina –, mas que deixam seu rastro na escritura da autora quando esta resolve engajar a sua escrita por uma causa: dá voz às mulheres emudecidas ao longo da construção desse sujeito na sociedade portuguesa principalmente. Assim, ela

> [...] vem dando voz ao silenciado e ao rasurado na cultura portuguesa pós-60. [...] A sua escrita sempre refletiu o olhar da jornalista que é da mulher atuante e corajosa, atenta à contemporaneidade e aos modelos sociais impostos secularmente ao feminino. Também sua obra ficcional ainda que bem menos extensa, reitera a perspectiva de deslocamento das linguagens e a atenção ao processo contínuo de opressão contra a mulher. (ALVES, 2006, p. 10)

Não se trata de um discurso autorreferenciado, porque, apesar de o primeiro texto/conto ("Lilith") ser em primeira pessoa, impossível enxergar biografia de quem quer que seja na pressuposição do real referendado na escrita. Como imaginar um feto narrar o seu nascimento? Um dos caminhos seria pelo viés do fantástico e do estranho, porém, no âmbito da escolha aqui feita, a preferência de leitura teórica recaiu sobre as ideias de Roland Barthes (2004), em *Grau Zero da escrita/escritura*.

Barthes (2004) discute as vozes narrativas a partir do que é sabido em francês sobre o "*passé simple*", equivalente no português ao pretérito perfeito do indicativo, como sendo o tempo preferido das narrativas míticas, da História, das cosmogonias e dos romances, para projetar a "realidade" por trás dessas escrituras. Algo a se depreender do ato criativo do romance enquanto possuidor de "uma mentira manifesta; traça o campo da verossimilhança que desvendaria o possível no tempo mesmo em que ela o designaria como falso." (BARTHES, 2004, p. 28).

É sobre essa "mentira manifesta" que se projeta a pseudorrealidade de se narrar em primeira pessoa um feto a sentir as dores do seu próprio nascimento, com o intuito de projetar uma realidade falseada na narrativa. No entanto, por se tratar do ato ficcional, não há problema nenhum de a personagem Lilith ser anunciada assim na escritura=escrita de MTH, porque:

> [...] a escritura é uma realidade ambígua: por uma parte, nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, *às fontes instrumentais de sua criação*. Por não poder oferecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe uma linguagem livremente produzida. (BARTHES, 2004, p. 15, grifo nosso)

Ainda consoante à escritura de MTH, há que se questionar sobre as histórias narradas nos 17 contos da primeira parte do livro e mais alguns da segunda poderem ser referidos como autobiográficos. Essa também é uma realidade histórica porque se refere ao mundo de elaboração da escritora, são situações que emergem do inconsciente e projetam o mundo vivido, mas abstraído da sua realidade: a convivência com o pai, com a mãe e com a sociedade. No entanto, a prevalência da escritura se dá nos conflitos estabelecidos com a mãe, apesar de o leitor não precisar saber dessa relação conflituosa, ser um problema por resolver para se entender a contento a linguagem elaborada nos contos.

Esta encenação da escritura é possível de ser avalizada nos domínios mesmo de um discurso de si que não deixa rastros/traços tão visíveis. A controvérsia não tem

solução, uma vez que "O sujeito da escritura não existe se entendermos por isso alguma solidão soberana do escritor. O sujeito da escritura é um sistema de relações entre as camadas: o bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo." (DERRIDA, 2014, p. 332).

Dessa "realidade" histórico-biográfico, há o tecido textual, teia, entrelaçamento das ideias, o que se apresenta ao seu leitor, no caso de *Meninas* e *do conto* "Lilith", nunca é totalmente desnudado. Assim, da experimentação da sua assinatura/biografia surge o tecido textual/escritura do corpo transfigurado em *Meninas* tematizadas para fazer vir a lume outras questões importantes do nosso século, como as questões oriundas da invisibilidade da mulher como sendo resultado de sua construção histórico-social.

4. Considerações finais

Na *diegese* narrativa de *Meninas*, lida-se com narrativas caracterizadas pelo contemporâneo e pelo Post-moderno. Isso devido à ruptura com a forma de abordar as temáticas históricas, uma vez que MTH não tem, enquanto retórica, o paródico para problematizar os temas, pois o pasticho é a forma recorrente de retomada da história pelos autores portugueses pós Revolta dos Cravos. Todavia, o corte na tratativa do histórico, leva, igualmente, às continuidades, pois as temáticas estão relacionadas à história oficial de Portugal, exceção para Katie Lewis e Elisabeth Bartory, personagens dos contos "Katie Lewis" e "Erzsébet", respectivamente. Além disso, o histórico nos contos põe em xeque os limites entre a realidade e a ficção, posto haver um redimensionamento na narrativa com o intuito de se perceber a história das princesas sendo factíveis de outro modo. Ainda concernente às temáticas, vê-se Horta problematizando a história como emblema ideológico ou por um motivo em específico: as discussões possibilitadas pelo feminino.

O pacto ficcional estabelecido com o leitor é algo que marca a narrativa hortiniana no livro em epígrafe, em razão de a escritora assumir a primeira parte do livro como autobiográfica, portanto a autoficção ou o discurso de si. Isso se dá porque essa escolha da escritura deixa refletir o próprio sujeito escritor do texto e contesta as noções entre o real e o ficcional. Ao usar desse expediente, MTH reforça uma das características das "escritas de si", pois "nas práticas contemporâneas, 'da literatura do eu', a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de *questionamento da identidade*". (KLINGER, 2006, p. 37, grifo nosso)

A maneira de lidar com a elaboração da escrita textual também é marca do contemporâneo: a mistura de prosa e de poesia, os deslocamentos textuais, as pontuações quebradas, as fragmentações, alguns contos herméticos, a discussão que se abre sobre o lugar da mulher na escrita de si mesma. Nessa questão estrutural existe algo inusitado – é dito que se trata de um livro de contos, porém o último texto é um poema. Ele serve para arrematar e afirmar a circularidade da proposição inicial de que, ali no livro, versa-se sobre crianças/meninas com intuito de, a partir delas, dá voz às mulheres esquecidas pela história oficial portuguesa e a outras tantas mulheres/meninas emudecidas cotidianamente:

Quando as meninas
fitam o nada
de olhos vagos

Uma brisa cruel
vacila e sussurra
no seu peito

Estão a ver um anjo
– imagino

Mas as mães
Desesperam

O remetimento ao desespero das mães abre outro sujeito ficcional importante a ser investigado nos contos. Quem são essas mães? Esse aspecto em particular é assunto para outro texto.

Referências

ALVES, Ida Ferreira. Arma de boca, ardor das palavras. In: HORTA, Maria Teresa. **Cem poemas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. (Prefácio)

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinicius Nicasto Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009.

ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte. **Post-Modernismo no romance português contemporâneo:** fios de Ariadne, máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.
_____.Post-Modernismo: **o futuro do passado no romance português contemporâneo**. Via Atlântica, São Paulo, n. 17, p. 129-140, 2011.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita** – seguido de novos ensaios críticos. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

DEL-PRIORI, Mary. Histórias íntimas: **sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta, 2011.

DERRIDA, Jacques. Freud e a Cena da Escritura. In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FAUSTINO, Maria João Carvalho Pinto. **Maria Teresa Horta**: entre o jornalismo, literatura e feminismo. Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Comunicação Social, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3227>. Acesso em: 17 de março de 2019.

HORTA, Maria. Teresa. **Meninas**. Alfragide/Portugal: Dom Quixote, 2014.
_____. Maria Teresa Horta, Menina. In: **Revista Pontes de Vista**. Porto (Portugal), n. 6, abr. 2015. Entrevista a Maria Luísa Malato. Disponível em: <<https://pontesdevista.wordpress.com/tag/maria-luisa-malato/>>Acesso em: 01/06/2019.
_____. Maria Teresa Horta: "Os fascistas estão por aí com suásticas tatuadas a olhar para nós". 05 de março de 2018. Entrevista a André de oliveira. **Jornal El país digital**. Disponívelem:<https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/03/cultura/1525381906_569446.html>. Acesso em: 20 de jun. de 2019.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo – história, teoria e ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KLINGER, Diana Irene. Escritas de si, escritas do outro: **autoficção e etnografia na narrativa latinoamericana contemporânea.** Tese (doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2006. Disponível em: <http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/ uploads/2014/08/DIANA-KLINGER>. Acesso em: 20 de jun. de 2019.

REIS, Carlos. **A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século**. Scripta, [S.l.], p. 15-45, out. 2004. ISSN 2358-3428. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12566>. Acesso em: 25 fev. 2019.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno:** sujeito & ficção. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

"A BANDEIRA DE UM PAÍS É UM HELICÓPTERO": UM ESTUDO SOBRE *UM HOMEM: KLAUS KLUMP*, DE GONÇALO M. TAVARES

Mariana Martins Porto (UERJ)[1]

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo propor reflexões acerca do romance de ficção *Um homem: Klaus Klump*, do autor português Gonçalo M. Tavares. O romance aborda questões que dizem respeito ao homem e ao comportamento humano diante de situações como a guerra que eclode em um estado totalitário e as relações de poder desenvolvidas a partir disso, contudo, sem restringir a narrativa a um cenário ou tempo específicos. Dessa forma, entende-se que o estudo da obra de Gonçalo M. Tavares contribui para a reflexão sobre as condições de existência do homem moderno, sua relação ambígua e crescente com a tecnicidade e os limites entre a racionalidade e a natureza do ser.
Palavras-chave: Literatura Portuguesa; Klaus Klump; Ficção.

Um homem: Klaus Klump[2] é o primeiro livro da tetralogia *O Reino* / *Livros Pretos*, do autor português Gonçalo M. Tavares. Na obra de abertura dessa premiada série de ficção, é apresentado ao leitor uma narrativa densa, aberta a múltiplas interpretações, porém, ao mesmo tempo, de leitura fluida, haja vista que o texto se organiza em pequenos blocos que vão se relacionando ao longo do romance. Em KK, o autor explora questões que dizem respeito ao homem em situações extremas, como a guerra, que mesmo não sendo datada ou geograficamente localizada, especula-se referir-se à 2ª Guerra Mundial, tendo em vista os personagens com nomes de origem polonesa e alemã. No entanto, não se trata de um romance histórico, mas de uma narrativa que provoca reflexões sobre um passado funesto que ainda ecoa no século XXI.

A frase de abertura de KK pode ser entendida como a desconstrução de determinados símbolos da pátria, como cantar o hino nacional ou hastear a bandeira na entrada da escola, ao começo de um esporte televisionado ou outras solenidades. O narrador de KK abre o romance da seguinte forma: "A bandeira de um país é um helicóptero: é necessário gasolina para manter a bandeira no ar; a bandeira não é de pano mas de metal: abana ao vento, frente à natureza" (TAVARES, 2007, p. 7). A partir da afirmação, percebe-se como os símbolos de uma nação ocupam um espaço ínfimo, praticamente irrelevante, quando comparados ao poder financeiro e bélico. São as

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FFP/UERJ), RJ, Brasil. Contato: marianamartinsporto@hotmail.com.
[2] Doravante KK.

máquinas que garantem a manutenção do território, a segurança e a soberania de uma nação.

Ainda na abertura, o narrador reflete sobre como a consciência do próprio território geográfico influencia as nações e a guerra. Esta consciência faz aqueles que detêm o poder sobre o povo pensarem qual espaço geográfico deveriam ocupar, de forma que a guerra se torna um meio de se expandir para o terreno do outro. É a escultura do país vizinho que precisa ser finalizada. O guerreiro-escultor vai à guerra e, de sua posição superior, não enxerga corpos, mas danos necessários para a melhoria da escultura, ou seja, do território.

Logo de início, portanto, o narrador aborda a divergência entre a História e a Geografia, haja vista que, para haver o avanço dessa última, é preciso banhar a primeira em sangue: "Avançamos sobre a geografia, estamos ainda no sítio antes da geografia, na pré-geografia. Depois da História não há geografia" (TAVARES, 2007, p. 7). Na guerra, não importa se combates cessarão vidas, mas sim o avanço do território. O lado subjugado perde não somente a geografia, mas também a História, pois a guerra modifica tanto o espaço quanto a relação entre as pessoas e a ideia de nação:

> Para mim a História terminou. Se me fecham numa sala durante anos, onde é que existe o país? Nenhum país veio para me salvar, cuspo no país e o país não é um lobo que te morde, é uma paisagem estúpida e subserviente que aceita: podes mijar para cima da cabeça do teu país como fazes aos cães bem domesticados, que ele aceita bem: vai abanar a cauda (TAVARES, 2007, p. 63).

Nas ruas, ouve-se o som dos tanques e os ruídos dos aviões no céu, e não mais músicas. O tanque demonstra o poder intimidador de uma nação sobre a outra, sobre as pessoas. A tecnicidade começa a se sobrepor à natureza. Cria-se a terceira linguagem, não humana, não animal, mas binária: as coisas funcionam ou não, bombas explodem ou não. Não há espaço para falhas (MATEUS, 2015, p.18).

Este romance de Gonçalo M. Tavares chama atenção para como o homem tenta subjugar a natureza e sobre como o ser humano é capaz de usar sua inteligência para causar o mal, de direcionar a ciência e a tecnologia para machucar o outro, haja vista que o outro não é mais considerado gente, são "restos de corpos [que] podem ser o início de outros assuntos" (TAVARES, 2007, p.7). A natureza, entretanto, pode ser maldosa também, alerta o narrador, fazendo "voar o chapéu, os cães e ainda as árvores" (Ibid., p.8), movendo o imóvel ao seu bel-prazer.

Em *Porquê a Guerra?* (2007), Freud relata que, em princípio, o homem, como qualquer outro animal, tende a resolver seus conflitos por meio da violência. Antes a força muscular era a característica decisiva na resolução de conflitos, mas o avanço tecnológico provocou uma severa mudança na forma de combate. Instrumentos cada vez mais elaborados surgiram e o vencedor passa a ser quem possui as melhores armas. Esta substituição marca o momento em que a supremacia intelectual toma o lugar da força muscular.

Apesar da mudança na forma de combate, sua finalidade continua sendo a mesma: subjugar o adversário e o obrigar a acatar as vontades do vencedor. Segundo Freud (2007), o resultado máximo do combate acontece quando a violência elimina o adversário de forma definitiva, ou seja, a morte. Matar o oponente traz como vantagem o fato de que este jamais poderá retornar para uma revanche, além de servir como um exemplo para outros inimigos. Dessa forma, a morte do inimigo satisfaz a tendência humana para a agressão.

Essa mudança, a troca da força física para o uso de máquinas como meio de uso da violência, aparece repetidamente em *Um homem: Klaus Klump*. Os tanques, os aviões, as armas: estes passam a ser os novos símbolos de poder e a nova linguagem. A tecnologia adentrou a guerra e mudou a forma como ela se dá. O que não mudou, no entanto, foi a crueldade humana. É o homem quem está por trás da máquina, operando-a. Ainda mais assustador é pensar que o homem cria aparatos tecnológicos capazes até mesmo de destruir o planeta em que vive.

Em nenhum momento da narrativa é revelado o porquê da guerra, ou como se deu o seu fim. O que está em questão não são as razões pelas quais ela ocorre ou seu objetivo, mas a repercussão na vida das personagens e como cada uma delas lida com isso de maneira própria. A guerra se estende ao ponto de parecer ter sido sempre assim. Não há mais música além do som dos tanques, das bombas, dos tiros. Não há mais jardins.

> A guerra não é, absolutamente, fim e objetivo, sequer conteúdo da política, porém é pressuposto sempre presente como possibilidade real, a determinar o agir e o pensar humanos de modo peculiar, efetuando assim um comportamento especificamente político" (SCHMITT, 1992, p. 55).

Para Klaus, a guerra significou o aprisionamento e a sua metamorfose em alguém menos idealista, mais sombrio; para Leo Vast, lucro; para Johana, loucura. A narrativa

explora como cada personagem foi afetada pela violência e o caos da guerra, investigando, assim, a condição humana diante dessa situação tão extrema. Em KK, percebe-se com clareza como o instinto humano pode se sobrepor à razão. Há, inclusive, quem se beneficie da violência de uma guerra, como explica Einstein:

> Penso aqui em especial naquele grupo que encontramos no seio de qualquer povo e que, pouco numeroso mas decidido, pouco preocupado com as experiências e os factores sociais, é constituído pelos indivíduos para quem a guerra, o fabrico e o tráfico de armas apenas representam uma oportunidade para obterem vantagens particulares e alargarem o campo do seu poder pessoal (2007, p. 33).

É o caso do rico empresário Leo Vast, a quem a guerra não afetou de forma negativa e que, após um longo período de conflitos, ainda estava desacostumado a ouvir tiros. Ele se assusta ao escutar o disparo que ele mesmo ordenou com a finalidade de sacrificar seu cachorro. Ao ler no jornal a notícia do fim da guerra, Leo Vast sentiu medo. Para o empresário, a democracia que se instalava no país era "um efeito da perda de Força de um conjunto de homens" (TAVARES, 2007, p. 103), e ele temia essa perda de força, pois não possuía mais controle sobre o que aconteceria.

Quando a guerra terminou, restou um fato: a solidão. As nações pacíficas se aproximaram para se defenderem. Entretanto, esta aproximação é egoísta. Nas ruas não se vê mais a fome escancarada de outrora, mas discursos. A economia melhorou, mas o homem, cada vez mais, se encontra à mercê de máquinas e do trabalho incessante. O homem, aos poucos, se assemelha cada vez mais à máquina.

Durante a guerra, o que importa é a funcionalidade de uma arma, se determinada bomba de fato explodiu. Klaus, anteriormente preso por fazer parte da resistência e violentado, ao sair da prisão, tenta preservar-se por trás da tecnicidade. O um homem: Klaus Klump se protege por detrás da figura de grande empresário, continuador dos negócios da família que outrora renegara.

No entanto, essa metamorfose é feita à custa do fechamento ao outro e ao mundo: não sente mais medo, nem fome, nem está apaixonado[3]. Seus dias eram "um exercício novo da mentira" (TAVARES, 2007, p. 112). Como bem ressalta Maria Margarida de Araújo e Marques (2010, p.26), o uso do artigo indefinido no título sugere que Klaus é, na verdade, uma representação de qualquer homem que, colocado em situação análoga,

[3] Em KK, o narrador explica que "há exercícios para treinar a verdade como, por exemplo, ter medo. Ou então ter fome. (...) Estar apaixonado é a outra forma de exercitar a verdade" (TAVARES, 2007, p. 112).

poderia reagir de maneira semelhante e transformar-se em um ser anestesiado, para se proteger do próprio passado e da solidão.

A narrativa de KK tenta trazer à luz a importância da lucidez, de ser consciente do próprio potencial para a maldade. Como ressalta Gonçalo M. Tavares, em entrevista para o jornal Folha de São Paulo (2010):

> Nenhum de nós está fora do barco da maldade. O ser humano é potencialmente uma máquina da maldade. Mas é também uma máquina da bondade. Temos dois motores em funcionamento, o de fazer atos maldosos e um para atos bondosos. E eu gostaria que esses livros servissem para que os leitores percebessem melhor o funcionamento dos seus motores.

O que acontece na guerra não é um episódio isolado de loucura ou crueldade do homem, mas sim o uso de uma habilidade tecnológica que, na modernidade, passa a ser parte intrínseca da sociedade industrial. Como exemplo da maldade humana, há um dos episódios mais obscuros da História, o Holocausto, que, segundo Bauman (1998, p. 12), "nasceu e foi executado na nossa sociedade moderna e racional, em nosso alto estágio de civilização e no desenvolvimento cultural humano e por essa razão é um problema dessa sociedade, dessa civilização e cultura". Tendo isso em vista, é possível afirmar que os romances de Gonçalo Tavares, se procuram impactar, talvez até chocar, o leitor, o fazem com o propósito de causar nele reflexão sobre o seu próprio potencial para o bem e para o mal. Os crimes de guerra não são cometidos por pessoas loucas, haja vista que o instinto para a barbárie reside em todo o homem, ainda que silenciosamente.

Outra questão muito presente neste romance é o corpo como um lugar de exercício de poder. Nas sociedades modernas, sobretudo a partir de meados do século XX, com a maior abrangência da publicidade, o homem é exposto a reforços positivos que indicam como deve se comportar. O corpo é cada vez mais entendido como um espaço de manipulação e controle, por meio de um discurso positivo que visa cuidá-lo e dar-lhe segurança.

Na narrativa, os corpos das personagens são tratados como uma "ferramenta", um meio de exercício de dominação e poder, como pode ser visto em *Vigiar e Punir* (2014), de Michel Foucault. A questão do corpo é tema recorrente nos romances do autor. Em KK, o corpo é abordado de diversas maneiras, proporcionando reflexões acerca de várias formas de violência, como o estupro, o aprisionamento, a mutilação e o uso do corpo como moeda de troca.

Em KK, são apresentadas fortes personagens femininas que, de uma forma ou outra, têm o seu corpo violado durante a guerra. Johana, namorada de Klaus, entra em um bar, pede um copo de vinho e este lhe é negado por ser mulher. "Às mulheres não damos vinho" (TAVARES, 2007 p. 8), responde o garçom. Johana precisou ameaçar o garçom com uma pedra para conseguir o vinho, que lhe é dado sob a condição de não voltar mais lá. Ao pedir o vinho em um bar, atitude não esperada de uma mulher no contexto da narrativa, Johana se mostra desafiadora da ordem pré-estabelecida. No entanto, ao sair do bar, ela se apavora com os tanques entrando na cidade e se urina.

Conforme a guerra se desenvolve, a mulher perde cada vez mais o seu espaço, sendo vista como o lado mais frágil, em contrapartida ao papel dominador do homem. A guerra afrouxa os códigos morais e sociais, criando um ambiente propício para a desencarceramento da barbárie, até então contida.

Johana é estuprada pelo soldado Ivor. Klaus, namorado dela, ao saber do acontecido, é tomado pelo desejo de vingança e se junta à guerrilha, deixando a namorada sozinha. Necessitando de remédios e cuidados para a mãe, que é louca, Johana se torna amante de Ivor, que sempre traz os medicamentos pontualmente.

Segundo Susan Brownmiller (1975, p. 15), o estupro não está ligado apenas ao desejo sexual; o estupro é uma ação para manter a relação de poder, é um processo consciente de intimidação. O estupro foi a forma pela qual o vencedor da guerra demonstrou seu poder diante das mulheres dos homens vencidos, do povo vencido. Ivor estuprou Johana simplesmente porque ele *pôde*.

Da mesma forma, a mãe de Johana, Catharina, foi estuprada por Xalak, ex companheiro de cela de Klaus. Enquanto isso, Klaus, que fugira da prisão e para quem a trivialidade dos atos maus já havia sido internalizada, assiste à cena passivamente. Johana, sem poder defender sua mãe e chocada com a falta de atitude de Klaus, sofre duplamente, e enlouquece.

É importante perceber também que o estupro, além de significar a falta de consentimento de uma das partes, pode também acontecer a partir da coerção que existe sobre um dos corpos. Em tempos desesperadores, como a guerra, a necessidade de sobreviver e de cuidar daqueles a quem se ama se torna uma prioridade mortal. A casa de Herthe, outra forte personagem feminina do romance, mantinha seu jardim intacto naquele cenário de verdadeiro horror, era a única casa que externava não sofrer os

efeitos da guerra, em comparação com a vizinhança devastada. Ela nunca disse, abertamente, não. Mas se enxergar em posição de precisar aceitar práticas sexuais em troca da própria segurança e da de sua família não deixa de ser uma coação.

Herthe se submete voluntariamente à autoridade do mais forte, tentando evitar ainda mais violência. A violência, nesse caso, é simbólica. O ato sexual é concedido em troca de proteção. Ela se deitava com os militares mais poderosos e os ajudava a capturar os homens da resistência (como fez com Klaus). Os pais e irmão de Herthe não eram machucados, não lhes faltava alimento, não passavam por necessidades. O corpo dela era sua moeda de troca, sua arma de guerra. Como bem explica Renata Quintella de Oliveira (2016a, p. 150):

> É com ele [o corpo] que a personagem consegue escapar da morte, desviar-se da rota que a levaria a sucumbir, como ocorria com a maioria das mulheres no contexto de guerra. (...) Cada movimento desta personagem é uma estratégia no jogo da sobrevivência.

Herthe se casa duas vezes: a primeira, com um soldado de alto escalão, sendo cúmplice do assassinato dele, em sua própria festa de casamento, e garantindo para si o posto de respeitável viúva; já com o segundo marido, o empresário Leo Vast, Herthe garante a ascensão social que ambicionava.

A mulher, tida como o sexo frágil, usa o que está ao seu alcance para se proteger. Herthe resiste à sua maneira, usa seu corpo para se resguardar dos horrores da guerra, ela "faz de seu corpo o território de força" (BRITO, 2016, p. 161). Herthe se deita apenas com os soldados mais poderosos, usando a satisfação dos instintos deles para proteger sua própria família. Tendo em vista tal situação extrema, percebe-se uma inversão de valores quando a família de Herthe não se indigna com o que acontece. Todos se adaptam e cada um aceita seu papel para a garantia da sobrevivência:

> E as mães não se comovem quando um soldado viola as filhas. As velhas beijam soldados, não choram quando eles saem: preparam a ceia, dizem à filha: vamos continuar, é urgente preparar a comida: endireita a cama, dizem elas. E os filhos masculinos vão orgulhar-se de essas mulheres não terem chorado (TAVARES, 2007, p. 26).

Outra maneira de controle do corpo é o aprisionamento, pelo qual passa Klaus. Ele cai em uma armadilha de Herthe e é mandado para a prisão, onde é violentado por Xalak. O outrora editor de livros, aos poucos, é dobrado pelo poder exercido sobre si. Ao sair da prisão, Klaus se transforma no tipo de homem que antes combatia, o jovem idealista passa a ser um empresário que segue os passos do pai. O Klaus pós-prisão, que

assiste passivamente ao estupro de Catharina, pode ser interpretado como um exemplo da banalização do mal de que fala Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém* (1999). Segundo Arendt explica em *A dignidade da política* (1993), o mal, ao atingir a sociedade ou os grupos sociais, se torna político e ocorre onde há espaço institucional de maneira tal que torna a violência algo trivial.

> Há alguns anos, em relato sobre o julgamento de Eichmann em Jerusalém, mencionei a "banalidade do mal". Não quis, com a expressão, referir-me a teoria ou doutrina de qualquer espécie, mas antes a algo bastante factual, o fenômeno dos atos maus, cometidos em proporções gigantescas – atos cuja raiz não iremos encontrar em uma especial maldade, patologia ou convicção ideológica do agente; sua personalidade destacava-se unicamente por uma extraordinária superficialidade (ARENDT, 1993, p. 145).

Em *Vigiar e Punir* (2014), Foucault mostra como o corpo sempre sofreu a pressão do poder, seja o trabalho escravo ou excessivo, seja por meio de restrições morais e religiosas. Ao encarar o corpo como fonte de pecado, surgem formas de vigilância, de controle severo e de punições, para que o mesmo se mantenha obediente e produtivo. O poder se manifesta cada vez mais como um exercício de dominação. Dessa forma, percebe-se que:

> (...) o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele, elas o investem, o marcam, o dirigem, o suplicam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais" (FOUCAULT, 2014, p. 29).

O poder não funciona como um objeto que pertence a alguém, mas como uma máquina social inerente às relações humanas e, por conseguinte, qualquer resistência a esse poder ocorre dentro dessa mesma *máquina*, tornando-se impossível livrar-se dela. O poder exercido sobre o corpo não se limita apenas aos castigos físicos, mas ao controle e à manipulação do comportamento, dessa forma, ratificando o poder político. Em *Microfísica do Poder* (1986), Foucault explica que:

> A história "efetiva" faz ressurgir o acontecimento no que ele pode ter de único e agudo. É preciso entender por acontecimento não uma decisão, um tratado, um reino, ou uma batalha, mas uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena, e uma outra que faz sua entrada mascarada. As forças que se encontram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta. Elas não se manifestam como formas sucessivas de uma intenção primordial; como também não têm o aspecto de um resultado. Elas aparecem sempre na área singular do acontecimento (1986, p.28).

Um exemplo dessa relação de forças que se invertem é dado na cena em que Klaus encontra um caracol na rua e pisa nele, assim, sem razão, sem sequer saber

responder por qual motivo fez isso. Logo em seguida, porém, Klaus encontra um soldado e é obrigado a beijar suas botas. Klaus assim o faz, sem sentir vergonha por isso, pois "quando se tem medo não se tem vergonha, ou a vergonha ocupa menos espaço que o medo enorme. E por isso não existe" (TAVARES, 2007, p.11). Por medo, Klaus se submete ao soldado, sem que este precise usar a força física. Entre as duas cenas, fica clara a inversão de forças.

Klaus era um homem fraco e não se constrange com isso. Ele precisa sobreviver, não há muita reflexão nisso. Ele não estava envolvido com o que acontecia em seu país até sua namorada ser estuprada. O estupro de Johana impede que Klaus continue a ignorar a guerra, pois agora sua vida tinha sido diretamente atingida pelo conflito. Klaus troca os livros pelas armas e passa a fazer parte de um grupo guerrilheiro, o que posteriormente o levará a prisão. A raiva exterioriza sua força e é o pontapé inicial de sua metamorfose. Instaura-se, assim, um jogo de poder no qual é preciso se adaptar para escapar.

> Exigir da força que não exteriorize sob forma de força, que não seja um querer conquistar, um querer subjugar, um querer tornar-se dono, uma sede de inimigos, de resistência e de triunfos, é tão insensato quanto exigir da fraqueza que se exteriorize como força (NIETZSCHE, 2009, p. 48).

Tendo em vista os aspectos considerados até então, entende-se que *Um homem: Klaus Klump* não é uma narrativa de sentido único, pelo contrário, exige uma leitura reflexiva diante de suas várias possibilidades de interpretação. Ao abordar as consequências da guerra no comportamento do homem, instigar o leitor a reparar em partes subpostas de sua humanidade e a pensar sua relação com a tecnicidade, Gonçalo M. Tavares realiza sua intervenção como escritor.

Nesse romance, não é abordada apenas a presença do homem no mundo, mas também o mundo influenciado pela existência humana, principalmente aquela vivenciada em estado de guerra. Como explica Pedro Meneses (2012, p. 34): "a guerra é uma violenta redução do humano ao seu corpo". Gonçalo M. Tavares escolhe o cenário de um estado totalitário para evidenciar a equivalência das relações entre o homem e o mundo e, consequentemente, produz em seu leitor enorme desconforto e estranhamento ao pensar sua própria espécie reduzida ao corpo e à luta pela sobrevivência.

Referências

ARENDT, Hannah. *A dignidade da política*: ensaios e conferências. Tradução de Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*: Um relato sobre a banalidade do mal. Tradução de José Rubens Siqueira, 1ª Ed . São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BRITO, Sandra B. S. Gonçalo M. Tavares e o espaço da guerra: os limiares entre a ficção e a não-ficção. Revista Espacialidades, v. 10, pp. 150-169. Rio Grande do Norte, 2016.

BROWNMILLER, Susan. *Against Our Will*: men, women and rape. New York: Ballantine Books, 1975.

EINSTEIN, A. FREUD, S. *Porquê a guerra?* Tradução de Duarte da Costa Cabral. Edição nº: 155672/8929. Portugal: Europa-América, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete, 42ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

MARQUES, Maria Margarida de Araújo e. A (des)aprendizagem do humano em o Reino de Gonçalo M. Tavares. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra : [s.n.], 2010. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/handle/10316/17580. Acesso em 20/02/2018.

MATEUS, Susana. No limiar do fim do mundo em O Reino de Gonçalo M. Tavares. Revista Libretos, pp 17-27. Porto, 2015.

MENESES, Pedro M. R. de Sousa. A natureza não reza: sobre a tetralogia O Reino de Gonçalo M. Tavares. Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Portugal, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. Tradução de Paulo César de Souza. Coleção grandes obras do pensamento universal. 3ª Ed. Editora Escala, 2009.

OLIVEIRA, Renata Quintella de. Um Olhar "Perverso": percorrendo O Reino, de Gonçalo M. Tavares. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras. Rio de Janeiro, 2016a. Disponível em http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/OliveiraRQ.pdf. Acesso 28/02/2018.

SCHMITT, Carl. *O Conceito do Político*. Tradução de Alvaro L. M. Valls. Petrópolis: Vozes, 1992.

TAVARES, Gonçalo M. *Um homem, Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TAVARES, Gonçalo M. Entrevista de Fábio Victor a Gonçalo Tavares. Português Gonçalo M. Tavares fala sobre maldade, Saramago e Brasil. Folha de São Paulo, 17 jul. 2010. Disponível em: <http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/07/767901-portugues-goncalo-m-tavares-fala-sobre-maldade-saramago-e-o-brasil.shtml>. Acesso em: 19/02/2018.

A IDENTIDADE DO FILHO PRETO EM LOBO ANTUNES: ATÉ QUE AS PEDRAS SE TORNEM MAIS LEVES QUE A ÁGUA

Pietro Gabriel dos Santos Pacheco (PUCRS)[1]

Resumo: Segundo Friedrich Nietzche, por trás de uma máscara encontra-se sempre outra máscara, acima da caverna outra caverna, ao lado do abismo conhecido um abismo imprevisto. O ser humano, enquanto indivíduo, não pode existir sem o contato com sua comunidade, seja ela familiar, religiosa, política ou social. É algo que se constrói durante a sua jornada, ao longo do contato com o outro. Uma máscara adotada e tomada como sua que, com o tempo, torna-se parte do rosto original, modificando-o e trazendo-lhe um novo sentido. E essa herança adotada, então, abre espaço para a construção de uma identidade maleável característica do indivíduo contemporâneo. No penúltimo livro lançado por António Lobo Antunes, *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017), o filho preto, de pais mortos, é adotado por um antigo alferes. Ao ser levado para Portugal, passa a viver e se adaptar a uma nova formação social e cultural: saindo de Angola, adentram no mundo da antiga Metrópole. Esta adoção de práticas socioculturais se dá pelo caráter maleável da identidade que, segundo Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, encontra-se sujeita a modificações, alterações e novos comportamentos.
Palavras-chave: Identidade; Literatura Portuguesa; Lobo Antunes;

E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram.
Camões, Lusíadas, Canto I.

A ideia de renovação e ampliação do Império, contida no canto primeiro dos *Lusíadas*, de Camões, reflete na manutenção dos propósitos colonialistas em solo africano, sobretudo após a perda das Índias e do Brasil. O século XX significa, para muitos países europeus, o período de presentificação das maiores potências em África. No caso português, como vimos no capítulo anterior, a presença se dá até 1974, com o fim da ditadura iniciada por Salazar e a Revolução dos Cravos, momento histórico que possibilitou a independência dos países colonizados. No caso angolano, em onze de novembro de 1975.

A literatura portuguesa contemporânea possui exemplos de escritores atuantes e resultantes deste período. Antigos soldados e retornados, por exemplo, figuram a história e recriam pela tinta e o papel os fantasmas de um momento recente no imaginário e memória lusitana.

[1]Mestrando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Especializado em Literatura Brasileira (PUCRS). Graduado em Licenciatura Plena em História (PUCRS) Contato: prof.pietropacheco@gmail.com.

António Lobo Antunes (1942 -), um desses escritores, atuou durante o período colonial como médico militar e trouxe para sua narrativa a presença da Guerra, tanto pela memória, quanto pela consequência dela na vida de suas personagens. Seus romances de estreia, *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas* já mostravam os dilemas dos protagonistas frente ao horror do conflito. Por exemplo, na segunda obra citada, lemos a seguinte descrição:

> Há onze meses que só vejo morte e angústia e sofrimento e coragem e medo, há onze me masturbo todas as noites, há onze meses que não sei o que é um corpo ao pé do meu corpo, e o sossego de poder dormir sem ansiedade, tenho uma filha que não conheço, uma mulher que é grito de amor sufocando em um aerograma, amigos cujas feições começo inevitavelmente a esquecer, uma casa mobiliada sem dinheiro que não visitei nunca, tenho vinte e tal anos, estou a meio da minha vida e tudo me parece suspenso à minha volta como as criaturas de gestos congelados que posavam para os retratos antigos (ANTUNES, 2017, p. 64).

A narração em primeira pessoa, característico nas obras de Lobo Antunes, não se dá através de um discurso linear, mas sim, a partir da expansão de consciência da personagem. Como observado, a situação presente abre possibilidades de reflexão sobre a vida e as expectativas daquele que detém o discurso.

Além disso, outro elemento importante para a compreensão das obras de Lobo Antunes é a sequência cronológica e associações rizomáticas[2] que se sobressaem às sequências lógicas; em outras palavras, a narrativa se constrói de maneira fragmentada e desordenada, tendo como agentes o consciente e o subconsciente.

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017), seu penúltimo romance publicado, temos novamente a Guerra Colonial servindo de pano de fundo para a construção da narrativa que envolve um pai e um filho. O sangue que os liga não é o genético, mas sim, o de um episódio brutal e a consequência dele.

A partir do fluxo de consciência[3], as duas personagens vão reconstruindo sua trajetória, oscilando entre a memória e o trauma de um período bastante recente na história portuguesa e angolana. Trata-se do mesmo fantasma, mas confrontado sob diferentes

[2] Para Raquel Trentin, essa associação encontra-se acima da sequência lógica dos fatos e faz com que: "a imagem da personagem é alimentada por uma dinâmica de afirmação e negação, que muitas vezes recai na contradição ou no paradoxo; e sua duração é marcada por rupturas, silêncios, vazios, que elevam os desafios da leitura. (Dinâmicas da figuração da personagem em António Lobo Antunes *in Colóquio Letras*, n. 199, Set/dez 2018. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian)

[3] Segundo Robert Humphrey (1976), podemos definir o fluxo de consciência ficcional como um tipo de ficção no qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência pré-discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens (p. 04).

perspectivas. As frases, muitas vezes, não possuem pontuação, porque existem discursos que nunca são terminados. Os silêncios dizem muito.

O pai branco é um ex-alferes português que, após saquear e queimar uma aldeia, matando seus habitantes, observa um miúdo ainda vivo. Em um excesso de culpa, ou raiva, decide pegar a criança e cuidar dela. Esta criança é o filho preto, objeto de nosso estudo, que é retirado de sua terra natal e levado para a Metrópole.

Estar em Portugal é ser obrigado a civilizar-se, adquirir práticas e discursos que não são próprios de sua experiência. Moldar-se para não sucumbir: embranquecer. “Perder o cheiro dos pretos” (ANTUNES, 2017, p. 43). O indivíduo, ao se deparar com o meio, assume uma máscara imposta, ou aquela mais adequada para criar o sentimento de pertencimento àquele novo contexto.

Esta adoção de práticas socioculturais se dá pelo caráter maleável da identidade que se encontra sujeita a modificações, alterações e novos comportamentos. Entretanto, alguns fatores contrapõem o novo estilo de vida adotado. A diferença étnica existente, no caso do romance em análise, é um fator primário, o discurso colonialista, apesar de finalizado oficialmente, ainda encontra resquícios, como afirma a pesquisadora Isabel Castro Henriques. Para a autora (2013), “a visão negativa do africano, fortemente enraizada em Portugal durante séculos, através de ideias, de mitos, de imagens, de conceitos e preconceitos, injectou marcar profundas na sociedade portuguesa” (p. 127).

A condição subalterna do filho preto se torna um agravante e, ao longo da narrativa, cria um bloqueio entre o sujeito e a sua comunidade. Civilizar-se é se vestir como um português, falar, agir, porém, embora ele reproduza elementos da cultura metropolitana, sempre será visto como inferior. O discurso de ódio e preconceito proferidos pela personagem evidenciam isso: “O que se espera de um preto?” (ANTUNES, 2017, p. 43).

Quando trabalhamos com o conceito de subalterno, recorremos à teoria de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), na qual problematiza o termo e o define como sendo formado pelas “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (p. 13/14).

Essa dificuldade encontrada pelos indivíduos inferiorizados de se inserir por completo dentro de um quadro político-social apontado por Spivak (2010), ocorre principalmente por causa da presença de discursos que remontam um período

"historicamente" vencido, mas que se encontra enraizado no pensamento dos membros daquela comunidade.

Ao longo das páginas da obra antuniana, entretanto, percebemos que essa identidade se encontra fragilizada, pois, na mesma proporção que se absorve o comunitário, a personagem não se enxerga como parte integrante do mecanismo português. O próprio inconsciente revela o constante fracasso da identificação plena.

Ao perceber a impossibilidade de se enquadrar inteiramente, o sujeito acaba fracassando na tentativa de transformar-se em um ser social e termina por se voltar para as suas narrativas originais. O tema da busca de sentido de vida, antes da presença do português, permeia diversas narrativas pós-coloniais e Lobo Antunes toma o mesmo caminho ao escolher dar voz para uma vítima da guerra entre colonos e antigos colonizados.

Um dos processos de construção identitária acontece com a conscientização e, principalmente, com a posse do poder da fala. Munir-se dos códigos do antigo colonizador para repensar o projeto de formação do sujeito.

Falar aqui, além de estar em condições de empregar certa sintaxe, ou possuir a morfologia de tal língua, é, sobretudo, assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização. Mais do que possuir um nome, existe uma força produtora de signos e significados, quando o homem deixa de ser subalterno e passa a exercer um direito assistido, mas que fora roubado. *Kamona*[4].

Frantz Fanon, no capítulo intitulado "O negro e a linguagem", aponta a importância da fala para a aceitação de sentidos e para a reorganização do lugar do indivíduo no mundo. Falar aqui é se posicionar, é dar voz para o processo de conscientização e construção da identidade. *Euá*. Falar é legitimar a identidade. É se posicionar enquanto ser humano.

Por identidade, entendemos um processo contínuo, fragmentado, segundo Hall, e que se intensifica nos momentos de crise. Abrange uma amplitude de significados e significações, além de caracterizar o indivíduo enquanto único e ser social. Já para Kathryn Woodward, a identidade é marcada pela diferença e pela necessidade de completude, levando o homem a uma busca constante pela sua identidade completa,

[4] *Kamona*, do Bengali significa Desejo. A palavra aparece no segundo capítulo do romance de Lobo Antunes, junto com os primeiros cacos de memória.

entretanto, nunca alcançada. Para a autora: "a discussão sobre identidades sugere a emergência de novas posições e de novas identidades, produzidas, por exemplo, em circunstâncias econômicas e sociais cambiantes" (2000, p. 20).

Sendo assim, a identidade é construída pelo tempo, a partir de processos inconscientes e de assimilações realizadas. O "nós" agindo a partir da interação de um "eu" e um "outro". É do confronto entre as diferenças encontradas e a vontade de pertencer ligados a um grupo, que vamos nos transformando.

Esta consciência da diferença, em um primeiro momento é externada nas assimetrias fisiológicas, o corpo, o formato do rosto etc., seguido de memórias turvas, antigos dialetos – Miúdo Malassa, Miúdo Machai, Martelo Chibango –, que surgem à memória e cenas esparsas de uma mulher que parece a sua mãe, que pode ser ela, ou que é apenas fruto de sua imaginação.

> [...] recordo-me de uma mulher que falava comigo
> – Kamona
> Uma outra mulher de que não distingo as feições para a mulher que falava comigo
> - Euá
> Descalças, com panos na cintura, troncos ao léu e os dentes serrados, recordo-me de um rio e de criaturas junto ao rio, sem nariz, sem dedos, a lavarem-se com os cotos das mãos, recordo-me de galinhas minúsculas, de homens a fumarem cachimbos de cabaça, do meu pai vestido de verde a agarrar-me, protegendo-me de outros sujeitos vestidos de verde (ANTUNES, 2017, p. 35).

Temos a reconstrução ainda tímida do passado, porém, a distância entre o acontecimento e a recordação torna a acessibilidade mais complexa. O sujeito, ao recuperar parte do vivenciado, passa a se enxergar enquanto persona com condições, outrora, subalternas, estabelecendo uma conexão simbólica com a lembrança fragmentada. E o caco de informação acessado se funde em um processo discursivo, marcando o fechamento e "a produção de efeito de fronteiras" (HALL, 2010, p. 206).

Na mesma linha de Hall, outro teórico que pensou sobre os limites do entre-lugar foi Edward Said, indiano e radicado no Reino Unido. Em uma de suas obras mais conhecidas intitulada *Fora do Lugar* (1994), na qual problematiza a influência do colonialismo em sua criação e nas relações familiares, ele nos diz que:

> Ser eu mesmo significava não apenas nunca estar totalmente certo, mas também nunca me sentir à vontade, sempre esperando ser interrompido ou corrigido, ter minha privacidade invadida e minha insegura pessoa atacada. Permanentemente fora do lugar (SAID, 1994, p. 41).

Se para Said a presença do inglês sempre foi um fator de impedimento de sua identidade indiana, para o filho preto em Lobo Antunes, o processo é semelhante. A sensação de estar fora do lugar, embora acolhido à sua maneira pelos familiares, se encontra presente. O pai branco, a esposa e todos aqueles que convivem com a personagem e reproduzem preconceitos, ou ressaltam sua inferioridade, contribuem para a fixação de insegurança e não-pertencimento completo. A invenção de valores e tradições colonizantes permanece aqui. Para isso, o teórico indiano afirma que:

> Todas as famílias inventam seus pais e filhos, dão a cada um deles uma história, um caráter, um destino e até mesmo uma linguagem. Sempre houve algo errado com o modo como fui inventado e destinado a me encaixar no mundo de meus pais e de minhas quatro irmãs (p. 19).

No caso da obra literária, a disfuncionalidade familiar contribui para a formação e desenvolvimento do filho preto. O pai branco, frustrado por não ser o homem que seu progenitor esperava – "Queria um macho e deram-me um Fernandinho" –, é moldado pela guerra colonial – "vim macho da guerra, aliás" –, e constantemente é visitado pelos fantasmas deste período. A mãe, por sua vez, não é a mesma rapariga que seu pai namorava vinte e sete meses por cartas, com o tronco a barriga e as nádegas revestidas por peles que "badalam, badalam, conforme as costas se encaracolam".

A filha do pai e irmã-postiça do filho, por sua vez, nasceu dois anos depois de Angola, parecida com a avó, é silenciosa e séria, possui também traços fisiológicos de sua mãe – "os mesmos passos cheios de ancas que não ligam umas com as outras" –, mas não possui muitos contatos com a família. Cada um, à sua maneira vai compondo a construção identitária do protagonista que cresce cercado pelos silêncios, afastamentos e pequenos momentos de quase felicidade.

A presença e influência nos modos de ser e parecer vão sendo plantados dentro do filho que cresce tendo dentro de si um hibridismo que oscila entre "rejeitar suas origens e embranquecer", em um primeiro momento, e o de "aceitá-las". O que temos aqui é a própria condição do colonizado ao longo da história. Não importa o quanto negue, ou se aculture, existe uma força identitária que se ganha no nascimento e permanece, mesmo que de maneira inconsciente, lembrando-o de quem ele realmente é.

Estabelecendo um breve paralelo entre a condição vivenciada por Said e aquele que caracteriza a personagem em análise, podemos ver uma série de conflitos que se cruzam e apontam para a importância, mesmo após o fim do colonialismo, da visão do

colonizador sobre o colonizado, tanto em âmbito externo, mas principalmente interno, com seu pai.

> Até que lentamente eu um preto de novo, até que lentamente
> – Odeio o teu cheiro afasta-te
> E eu inofensivo na camilha, eu inútil, eu um bicho, eu um fraco
> – Não compreendo o motivo de continuar contigo
> [...] sem levantares a cabeça para mim, desprezando-me, mandando-me por a mesa, mandando-te servir-te um copo de água da cozinha, sentar-me numa cadeira afastada da tua [...] (ANTUNES, 2017, p. 306).

Já em Said (1994), lemos o seguinte trecho:

> Quaisquer que tenham sido os fatos históricos reais, meu pai representou uma combinação devastadora de poder e autoridade, disciplina racionalista e emoções reprimidas; e tudo isso, como percebi depois, influenciou a minha vida inteira, com alguns efeitos bons, mas com outros inibidores e debilitantes (p. 31).

O pai, em ambos os casos, representa o dominador e a falta de voz que outrora existia na vida pública, é projetada no âmbito privado e familiar. No caso literário, por exemplo, nas falas do filho preto, percebe-se, constantemente a intromissão de figuras portuguesas autoritárias, o pai branco e a Sua Excelência, mulher com quem se relaciona, principalmente.

O que fica evidente no caso da narrativa é uma tentativa de calar ou dominar o discurso da personagem, impedindo-o, assim, de alcançar sua consciência plena. Em outras palavras, podemos ver certa influência, principalmente, da figura masculina como determinante do processo de identificação, tanto o lembrando de quem ele é, quando mostrando para o protagonista aquele que não deve ser.

Os efeitos prolongados por essa relação permanecem, não completas, mas como lascas de um período que marcou a história de povos colonizados, uma relação simbólica de subserviência e gratidão por parte do indivíduo civilizado ao seu colonizador. O filho preto encontra-se em Portugal, não em África, contudo, estar em território metropolitano não o torna cidadão completo.

Por mais que tente se adequar, o pêndulo do tempo mostra que a fusão não pode ser inteira. Novamente em Henriques (2013), no capítulo “Classificar o Outro: historização e flutuação dos conceitos”, temos a seguinte passagem:

> Essas modificações aparentemente profundas, inscrevem-se numa linha estruturante de longa duração, concluindo no mesmo sentido embora diferentes, levando ao esforço da densidade da valorização do Mesmo (Europeu civilizado) e a desvalorização do Outro (africano) (p. 126).

As diferenças físicas funcionam como um primeiro elemento de diferenciação que vai se agravando à medida que ela passa a dialogar com as diferenças internas e, principalmente, com os fragmentos de lembranças e as buscas por elas. A mãe vertical se mostra mais viva dentro da memória do filho e, automaticamente, a diferença racial e social entre colonos e colonizados traz à tona questões não tratadas sobre a guerra e as consequências que ela trouxe para cada um dos envolvidos.

> como cada vez mais próximo da mulher de mãos cortadas que se inclinava, devagarinho para mim sem me tocar, quase sem me tocar, tocando-me, falando comigo numa língua que eu não entendia enquanto me puxava para si, não de pé, não sentada, estendida à minha beira
> – Euá
> ou nem sequer
> – Euá
> muda, estendida à minha beira de cara impassível [...] (ANTUNES, 2017, p. 239).

Quanto mais ciente do passado e da presença enquanto agente histórico, maior é a raiz que o prende e o insere em determinada cultura, sociedade e contexto. O filho preto é fruto da violência, da opressão e da exploração de séculos. A falta de voz através da imposição de um discurso branco persiste.

Joël Candau (2018), ao apresentar a memória como um dos pilares para a identificação do sujeito e de sua comunidade, afirma que essa busca material é considerada como "extrema, individual e coletiva" (p. 18). Não temos mais a presença de um colonizador, mas sim, a de um reprodutor, ou de reprodutores de conceitos de diferenciação.

Cunhando o termo trazido por Candau (2018), vamos trabalhar com a noção de memória fragmentada como *cacos de informações*, pois essas nunca acontecem de maneira completa; a memória é "uma resposta às identidades sofredoras e frágeis, que permitiria apoiar um futuro incerto em um passado reconhecível" (p. 11). Estas soluções, acessadas pelo filho preto, encontram-se habitadas no inconsciente e presente em formas de visões cada vez mais frequentes, como se observa:

> [...] e portanto não olhe para mim, não me abrace, não me sorria, largue-me num frasco de álcool, mostre-o a um amigo, meta o frasco numa gaveta e depois deixe-me em paz entre coisas, sobrescritos usados com o meu nome por fora, não aquele que tinha, o que me deram depois [...] por favor, me esqueça como esqueci o meu outro pai que ignoro se era um vivente ou uma raiz e não sei sequer se existiu, estou a mentir, sei [...] (ANTUNES, 2017, p. 45).

Essa memória cada vez mais forte e clara, passa a criar no filho a possibilidade de encontrar-se dentro de sua condição primária e que por motivos, sobretudo históricos, o

colocou como inferior ao português, e essa ciência é fruto da herança colonial, principalmente a vivenciada durante a Guerra Colonial e o encontro com o Pai Branco.

O acesso a esse passado e a possibilidade de identificação com sua condição original, encontra-se sempre mediado pelo contato com o Outro (sua família) e o imposto por elementos culturais e discursivos. Olhar para o passado aqui é pensar sobre ele, mesmo que timidamente, e necessário, seja para apagar os fantasmas do colonialismo, ou para tornar o peso da história mais leve.

Bibliografia

ANTUNES, Lobo. Até que as pedras se tornem mais leves que a água. Lisboa: Dom quixote, 2017.
BHABHA, Homi. O local da cultura tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. – 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
BIRMINGHAN, David. The End of Empire. In CHABAL, Patrick. A History of Postcolonial Lusophone Africa. Indiana: Indiana University Press, 2002.
CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*; tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. Rio de Janeiro: Letras Contemporâneas, 2010.
FANON, Frantz. Peles Negras, mascaras brancas. Bahia: Edufba, 2008.
HALBAWACKS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.
HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*; tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015, 12ª edição.
HENRIQUES, Isabel Castro. Classificar o outro: historização e flutuação de conceitos. *In* RIBEIRO, António Souza; RIBEIRO, Margarida Calafate. *Geometrias da Memória*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2013.
HUMPHREY, Robert. *Fluxo de Consciência*. Manhatan: McGraw Hill, 1976.
LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau a internet. Minas Gerais: editora UFMG, 2014.
NORA, Pierre. Memória colectiva. In: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques (Orgs.). A história nova. Coimbra: Almedina, 1990.
POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Disponível em: http://encurtador.com.br/efLO2 . Acesso em 20/06/2019.
RIBEIRO, António Sousa; RIBEIRO, Maria Calafate. Geometrias da memória: configurações pós-coloniais. Porto: Afrontamento, 2016.
SAID, Edward. *Fora do Lugar*; tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

TRENTIN, Raquel. Dinâmicas da figuração da personagem em António Lobo Antunes *in Colóquio Letras*, n. 199, Set/dez 2018. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian)

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In* SILVA, Tomaz Tadeu da; (org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2018.

DANIEL JONAS E O SONETO

Roberto Bezerra de Menezes (UFMG/CAPES/PNPD)[1]

Resumo: Encontramos em Daniel Jonas um autor que se deteve no exercício do poema de 14 versos, tendo publicado três livros inteiramente compostos por sonetos: *Sonótono* (2006), *Nó* (2014) e *Oblívio* (2017). De acordo com Jonas, em entrevista a Joana Emídio Marques (2017), foi com John Milton, poeta inglês, que "aprend[eu] a cultivar o soneto". É, então, intento deste breve texto apresentar o autor via sua prática sonetista no contexto contemporâneo, ainda que ele seja notadamente guiado por uma formulação mais clássica, de onde deriva a possibilidade de se perceber um aspecto anacrônico nesta sua produção.
Palavras-chave: Soneto; Poesia Portuguesa; Forma

O surgimento do soneto como forma literária remonta ao século XIII, período em que, ao sul da Itália, nomeadamente a região da Sicília, era larga a influência da lírica de origem provençal. Segundo Erich Auerbach (2015, p. 203), foram Frederico II (da grande casa alemã dos Hohenstaufen), seus filhos e sua corte que

> imitaram a forma principal da poesia provençal, a grande canção de amor, e inventaram, a par dela, uma forma mais breve e mais concisa, que se tornou a forma lírica mais usual da poesia lírica italiana e que, mais tarde, foi imitada em toda a Europa: o soneto, poema de catorze versos de dez sílabas, composto de duas quadras e de dois tercetos sobre duas rimas para os quartetos e três para os tercetos (por exemplo, ABBA ABBA CDE EDC).

Sobrevivendo ao desaparecimento da família Hohenstaufen, o soneto passou a ser visto como uma expressão "seca e burguesa" (AUERBACH, 2015, p. 203), migrando para o norte da Itália, região onde surgiu Dante Alighieri. Mas é somente no século XIV que conhecemos aquele que tornou o soneto uma das formas mais cultuadas nas gerações seguintes, cuja influência só arrefeceu com o surgimento do Romantismo: Petrarca. Ainda que ele preferisse elaborar suas composições em latim, língua de Cícero e Virgílio que almejava imitar, sua fama maior se deve aos 350 poemas escritos em italiano e reunidos sob o título *Cancioneiro*, constituído quase todo de sonetos que "nos revelam [...] os movimentos de uma alma inquieta, ao mesmo tempo altiva e ansiosa, que adorava a Antiguidade e era no entanto cristã, que amava o mundo e a glória, mas que se desencantava rapidamente e buscava a solidão e a morte" (AUERBACH, 2015, p. 211).

[1] Licenciatura em Letras-Português-Francês (UFC, 2009), Mestrado em Literatura Comparada (UFC, 2012) e Doutorado em Estudos Literários/Literaturas Modernas e Contemporâneas (UFMG, 2018). Atualmente, é bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Pós-Lit da UFMG. Contato: robertobmenezes@gmail.com.

Em língua vernácula, encontramos em Luís de Camões a continuação da prática do soneto nos moldes petrarquianos, sendo considerado o mestre em língua portuguesa pela excelência com que desenvolveu suas peças líricas. A apropriação e a refundação de muitos dos versos de Petrarca é atividade frequente e a partir deles Camões pode oferecer uma leitura da tradição aliada ao desenvolvimento de seu talento individual (ELIOT, 1989), como é exemplo o soneto "Um mover d'olhos, brando e piadoso" (CAMÕES, 1980, p. 95), cuja estrutura se apoia no soneto "Grazie ch'a pochi il ciel largo destina", de Petrarca, mas é elaborado com expressões originais.

Depois de Camões, encontramos outros autores que, em Portugal, recorreram à forma soneto para a composição lírica. Podemos referir muito brevemente dois casos que, junto a Camões, formam uma espécie de trinca de sonetistas portugueses. O primeiro deles é Bocage, erroneamente tido por representante do período áureo do Arcadismo no século XVIII, uma vez que sua poesia se volta mais para a pequena burguesia que para a aristocracia da Nova Arcádia, para quem dirigia suas sátiras afiadas. Bocage era grande cultor de Camões, de quem guardou o apuro formal e a quem dedicou um de seus melhores sonetos: "Camões, grande Camões, quão semelhante/ Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!" (BOCAGE, 1985, p. 47). O segundo caso é Antero de Quental, poeta açoriano que, em Coimbra, se colocou frontalmente a par dos assuntos políticos da época (Questão Coimbrã), mas que, em sua obra *Sonetos*, não deixou de tocar em questões metafísicas como a morte e Deus, moldadas pelo enquadramento da forma fixa e reveladora de um sujeito pessimista. Mesmo com o recurso à forma fixa, Quental pode praticar essa liberdade na expressão. Sobre essa tríade sonetista, António José Saraiva nos diz que o "soneto já tinha sido em Camões um género literário adaptado à reflexão; em Bocage é exclamativo e patético. Antero recebeu a herança destes dois mestres, inovando o assunto" (1999, p. 125).

Nesta breve intervenção, decorrente do projeto de pesquisa de pós-doutorado intitulado "Não desprezes o soneto: a hipertrofia da forma em Daniel Jonas e Paulo Henriques Britto", volto-me à tríade sonetística de Daniel Jonas procurando por em relevo a consciência da forma a que essas palavras estão confinadas e as linhagens a que o autor faz referência, as continuidades e rupturas empreendidas, tanto no nível formal quanto nos temas por ele evocados, uma vez que, como nos disse Jorge Luís Borges, "Se você tentar fazer um soneto, por exemplo, você acredita na ilusão de que você

realmente tem algo diante de você, e essa é a estrutura do soneto, seja a forma italiana ou a shakespeariana"[2] (1994, p. 70, tradução livre minha).

Daniel Jonas é autor de nove livros de poesia. São eles: *O corpo está com o rei* (1997), *Moça formosa, lençóis de veludo* (2002), *Os fantasmas inquilinos* (2005), *Sonótono* (2007, Prêmio PEN de Poesia), *Passageiro frequente* (2013), *Nó* – sonetos (2014, Grande Prémio de Poesia Teixeira de Pascoaes da Associação Portuguesa de Escritores), *Bisonte* (2016), *Canícula* (2017) e *Oblívio* (2017, Grande Prémio da Literatura dst). Como dramaturgo, publicou *Nenhures* (2008) e escreveu *Estocolmo*, *Reféns* e o libreto *Still Frank*, todos encenados pela companhia Teatro Bruto. Cursou mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa, com uma dissertação sobre o poeta inglês John Milton, da qual resultou a tradução de *Paraíso perdido*, publicada também no Brasil pela Editora 34 (2015). Além de Milton, traduziu William Shakespeare, Luigi Pirandello, J.-K. Huysmans, John Berryman, Charles Dickens, Malcolm Lowry, Henry James e William Wordsworth.

Dos livros de poesia acima mencionados, três são totalmente compostos por sonetos: *Sonótono*, *Nó* e *Oblívio*. De acordo com o autor, em entrevista a Joana Emídio Marques, foi com John Milton que "aprend[eu] a cultivar o soneto" (2017b, s.p.), afirmação esta que nos permite identificar uma clara confluência entre os ofícios de leitor/tradutor e de escritor. Sabe-se que Milton é diretamente influenciado pela tradição shakespereana do soneto – recorde-se a homenagem ao mestre com o poema "On Shakespeare" (1968, p. 123) –, ainda que tenha escrito sonetos em língua italiana e com clara dicção petrarquiana, como é exemplo o "Sonnet I" (1968, p. 90). Daniel Jonas, por sua vez, vem a marcar uma diferença em relação à tradição portuguesa cuja influência era pautada primordialmente no soneto italiano de Petrarca, uma vez que se coloca consciente dessas duas linhagens a que fará referência tanto no nível formal quando nos temas tratados.

***

Ainda um ilustre desconhecido no Brasil, o poeta apresenta em sua poesia uma exuberância vocabular e sintática que encontra explicação na seguinte pergunta retórica: "Que nos resta senão linguagem para povoar o mundo?" (JONAS, 2005, p. 81). É nesse

[2] No original: "If you attempt a sonnet, for example, you believe in the illusion that you really have something before you, and that is the framework of the sonnet, whether you choose the Italian form or the Shakespearean form".

esforço de povoamento do mundo com linguagem que o poeta se dedica a desenvolver uma escrita minuciosamente arquitetada, pois neste mundo não entram os objetos que se lhe não pertençam por mérito.

Sobre essa obra, o crítico António Guerreiro, considerando no horizonte o então lançamento de *Nó*, mas que serve para pensar seus três livros de sonetos, diz:

> Um intenso perfume anacrónico solta-se destes sonetos, não apenas por serem sonetos, essa forma fixa com todos os seus constrangimentos, mas porque actualizam uma antiga retórica, uma tropologia e uma variedade de esquemas formais — prosódicos, rítmicos, respeitantes à cesura do verso, sonoros, etc. Aliterações, consonâncias, assonâncias, quiasmos, anáforas, hipérboles: esta poesia é uma festa de exuberância barroca, de estranheza maneirista e de declinação clássica. Tanto nos pode remeter para Camões como para os sonetos de Shakespeare. (2014, s.p.)

Todos esses recursos levam-nos a enxergar, desde *Sonótono*, o primeiro livro de sonetos do autor, a reclamação de um ofício consciente que busca na forma fixa e no metro do verso a sua possibilidade de superação como prática poética: “Soldo a métrica, malho p’ra que rime./ Toco a afiada lira, tanjo o meu aço,/ Na homérica bigorna chispa e liça.” (2007, p. 12). Surge dessa imagem um poeta manipulador de aços, “um metalúrgico da Luísnava” (2007, p. 12), substância em tudo rente ao mundo moderno e elemento que oferece resistência a mãos oficinais. Aliando o mundo mitológico antigo, com referências à Homero, às sereias e à Ítaca, à metalurgia moderna, Jonas abeira duas temporalidades equidistantes em vista de se colocar como ingrediente responsável pela sua ligadura.

Essa consciência do poeta operador de substâncias é frequente em seus sonetos. Mesmo a consciência da forma, como lemos acima, reaparece de maneira impressionante em poemas como “É Outono e chove no meu soneto.” (2007, p. 15). Ou ainda em “O meu soneto entre outras coisas serve/ P’ra despistar tremor essencial/ P’ra dactilocantar proporcional/ No metro o que é saúde, nervo, verve” (2007, p. 50). Longe, portanto, de defender uma poesia “seca e burguesa” (AUERBACH, 2015, p. 203), é com rica imaginação, energia e vigor que sua voz será moldada na quadratura da forma do poema.

Essa consciência da forma como camuflagem da expressão do poeta reaparece em *Nó*, mas agora num confronto explícito entre forma e expressão que termina com a constatação da limitação da forma para viabilizar a expressão que se quer emitir:

> Soneto não me mintas, não me inventes,
> Não torças a verdade com as manhas
> Subtis dum charlatão, deste em patranhas?
> Sê claro, sê frontal, diz-me o que sentes.
> Quem te viu, quem te vê... oh, tão diferente
> Do que te motivou, do gozo ou pena...
> Tu és como um actor levando à cena
> Um texto que estudou e alegre mente.
> Quem és, que dizes tu, seu impostor!,
> Que mal te reconheço... e eu juro
> Que passa por mim mesmo o meu perjuro.
> Não passas é de um mau imitador!
> Perdoo-te o perderes-me... vai, mau espelho...
> Soneto, és um logro. Argh... Estás velho! (2014, p. 19)

Transformado em interlocutor, o soneto escuta as queixas do sujeito que parece revelar certo desconforto com a estrutura em catorze versos: "Estás velho!", ele diz. Sabemos, entretanto, que essa expressão de enfado não se concretiza como repulsa, mas demonstra que o sujeito não reconhece no poema escrito a suposta verdade que nele habita, engendrando uma ideia de poesia como instauração de um mundo que supera a expressão subjetiva.

Em comentário a esse soneto publicado no site *Jogos florais*, Joana Meirim (2018, s.p.) destaca que

> o poeta retoma a tese principal da "Autopsicografia" de Fernando Pessoa, desta vez aplicada à poesia e não ao poeta – o soneto é um "fingidor", com uma acepção moral negativa que o poema de Pessoa não tem. Aqui, o soneto finge, mente, e a poesia é um "mau espelho" dos sentimentos humanos. [...] O poeta pede ao soneto que seja um bom espelho, mas sabe que, apesar do virtuosismo das rimas, do esquema rimático, de toda a técnica a que recorre no soneto, a poesia falha. A consciência desse engano e a irreversibilidade dessa situação causam uma certa melancolia, de que a interjeição onomatopaica "Argh" dá conta.

Além dessa consciência da forma adotada – também patente em *Oblívio*, o último dos volumes de sonetos, por exemplo no poema em que a ausência da amada é a geradora situacional para a composição do soneto: "Façamos um soneto, tu e eu./ Será a tua parte nele escassa./ Já que partiste, és parte do que passa,/ De tudo o que foi já e se perdeu." (2017c, p. 24) –, os poemas de Jonas exploram "em velhos livros nova luz" (2017c, p. 53), expressão que associo diretamente aos diálogos do autor com tradições as mais diversas, como, por exemplo, no soneto de *Oblívio* em que o sujeito se encontra

no campo e rememora o poeta romântico inglês John Clare, conhecido por suas descrições pastoris e por sua paixão platônica:

> John Clare, amaste, ilusa, a tua Mary,
> E sem ela saber a desposaste
> Mas foi, enfim, em sonhos que a tomaste
> Sem que ela te soubesse, *quite contrary*!...
> E foste sendo o pai de outra família,
> E noivo do seu sonho, enlouquecido,
> O pobre camponês assim esquecido
> Aos sonhos declarava-lhes vigília.
> Pensaste que era Byron, Shakespeare, bardos
> Passados não passavam do futuro
> Faminto lavrador, do nascituro
> Que à terra deitaria versos árduos.
> Aqui te penso... aqui onde me acampo.
> Tristeza pastoril de todo o campo... (2017c, p. 31)

Recorde-se que a literatura romântica inglesa ultrapassa o lugar de inspiração do leitor e do escritor e ocupa também espaço no ofício do tradutor, como é o caso dos poemas de William Wordsworth por ele traduzidos e publicados em 2018.

Mas não só de textos da língua inglesa se alimenta a poesia de Daniel Jonas. Ainda em *Oblívio*, encontram-se referências à cultura grega antiga, nas figuras de Ulisses e Telêmaco, com o pai a falar ao filho ainda em meio às aventuras que lhe tardam o retorno à casa (2017c, p. 9), e à cultura portuguesa.

Podemos destacar aqui dois exemplos maiores: Fernando Pessoa e Camões. Em *Sonótono*¸ escutamos:

> Eu queria que tu viesses, mas não vens.
> Como Milton p'ra Wordsworth, Portugal
> Precisa de ti, estamos sós, o mal
> Já grassa, é lama. Queria, mas não vens.
> Um mundo de desgraças te reclama,
> Paquetes, cais, arcádias, reis, armentos,
> Ofélias andam loucas em conventos,
> Camões (quem é Camões?), nem mesmo o Gama!
> É Hora! Onde estás? Que te detém?
> Um sono, uma modorra? Quem te amarra?
> Pior país não houve, jaz aqui,
> Solo nem é, é sola de Bandarra.
> Vem, salva-nos de nós, dos quintos vem!
> Ou um Consolador manda por ti. (2007, p. 41)

O tom a que este soneto nos remete é, naturalmente, o de Fernando Pessoa em sua *Mensagem*, precisamente nos poemas que evocam a figura de D. Sebastião, o Desejado. Mesmo o "É Hora!" de Jonas se confunde com o "É a Hora!" de Pessoa, do poema

"Nevoeiro" (1998, p. 95), que encerra o conjunto. Note-se que nesse soneto Camões é também evocado, de modo que sua presença, e a de Gama, por extensão, são menosprezadas enquanto salvadores desse Portugal invadido pelo "mal". É de Pessoa, ou de um "Consolador" por ele enviado, que o poeta espera algo.

Os sonetos de Camões surgem na poesia de Jonas como ecos, tanto no nível vocabular quanto no rítmico, a que não devemos nos furtar de ressaltar. O soneto "Má sorte ser senhor de quem não ama", cujo eco principal é o soneto "Sete anos de pastor Jacob servia" (CAMÕES, 1972, p. 108), um dos mais conhecidos de Camões, é exemplo disso. Leio:

> Má sorte ser senhor de quem não ama
> E amar soturnamente quem venera
> E a quem senhora chama (quem lhe dera
> Não fosse ter senhor essoutra dama).
> Crescer em oração aos pés da cama
> Qual vénia em que cresce a dura hera:
> Que o escute a vã ausência e o quisera
> A sorte tanto a dama que reclama.
> É dar-se por contente e enquanto a chama
> Servir àquela a quem se desespera,
> E assim em dobro serve, e só espera
> Que amor que dá não custe a quem não ama.
> À força ama, é servo; mas senhor
> Mais queria se servir de outro amor. (2017c, p. 32)

Nele, não só temos as camadas intertextuais com Camões – ressalto que além do soneto "Sete anos de pastor Jacob servia", outros comparecem de maneira menos evidente, como pode-se verificar em "É dar-se por contente", eco negativo de "é nunca contentar-se de contente" (CAMÕES, 1972, p. 123), ou mesmo a expressão inicial "Má sorte", que Camões utiliza em diversos poemas sob a forma "Má fortuna", de que o soneto "Erros meus, má fortuna, amor ardente" (CAMÕES, 1972, p. 129) pode servir de exemplo –, mas com a Bíblia e a história de Jacob e Raquel, narrada no *Gênesis*. Entretanto, ao contrário de Camões, Jonas não se aproveita desse conteúdo para corroborá-lo.

Encaminhando-me para o encerramento desta breve intervenção sobre o exercício poético de Daniel Jonas, gostaria de ressaltar, via este tema que atravessa a Bíblia, a dupla e paradoxal regência nominal do poeta, sobre a qual Mariano Marovatto, em posfácio à antologia brasileira por ele organizada, dirá:

> De um lado há a herança do profeta admirado pelos reis babilônicos: o que confia sua palavra às fórmulas infalíveis da tradição. Do outro, a do profeta que foge para Társis para escapar de Deus: o que sabe da impossibilidade tópica da poesia diante do falhanço humano. (2019, p. 247-248).

Consciente dessas narrativas, Daniel Jonas irá compor um soneto, que serve de abertura a *Nó*, em que o seu nascimento dará nova feição poética à mitologia bíblica. Leio e encerro em seguida:

> Do ventre da baleia ergui meu grito:
> Senhor! (dizer teu nome só é bom),
> Em fé, em fé o digo, mesmo com
> Um coração pesado e contrito
> Que és de tudo verdade e não mito,
> O coração do amor, de todo o dom,
> Conquanto seja raro o bem e o bom
> E toda a luz aqui me falhe, és grito
> Que chama toda a chama de esperança
> E acorda a luz que resta à réstia eterna,
> Conquanto viva o mártir na espelunca
> Da vida (quem espera amiúde alcança)...:
> Possa o nazireu preso na cisterna
> Sofrer de ser só tarde mas não nunca. (2014, p. 9)

Nesse soneto, o poeta aproveita-se de seu sobrenome para estabelecer um paralelo com o Jonas bíblico, engendrando uma espécie de novo nascimento ao sair, desta vez, "do ventre da baleia". A história do profeta do Antigo Testamento é permeada pelo seu arrependimento em fugir ao seu desígnio, passando três dias e três noites de meditação no ventre do peixe grande. No poema, o grito do poeta ao "Senhor" representa, a par desse "coração pesado e contrito", o arrependimento com que irá habitar novamente o mundo e cumprir sua tarefa, posto que melhor "tarde mas não nunca".

Referências

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. Posfácio de Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

AZEVEDO, Nuno Filipe Santos Silva. "Linguagem para povoar o mundo": da poesia (neo)barroca de Daniel Jonas. Dissertação de mestrado em estudos literários, culturais e interartes. Porto, Faculdade de Letras da UPorto, 2017. 106f.

BORGES, Jorge Luis. *Borges on writing*. Edição de Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern e Frank McShane. New Jersey: The Ecco Press, 1994.

CANTINHO, Maria João. Recessão crítica a *Nó* – Sonetos, de Daniel Jonas. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 190, set. 2015. p. 191-194.

DUARTE, João Oliveira. Recensão crítica a *Canícula*, de Daniel Jonas. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 197, jan. 2018. p. 239-241.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: *Ensaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

GUERREIRO, António. Versos de puro nada. *Público*, Ípsilon, Lisboa, 08 ago. 2014, s.p. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/08/08/culturaipsilon/critica/versos-de-puro-nada-1665582>. Acesso em: 02 out. 2018.

JONAS, Daniel. *Bisonte*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

JONAS, Daniel. *Canícula*. Lisboa: Língua Morta, 2017a.

JONAS, Daniel. Daniel Jonas: o antiquado que é o mais alto da poesia portuguesa. Entrevista a Joana Emídio Marques. *Observador*, Caderno Cultura, Lisboa, 20 abr. 2017b. Disponível em: <https://observador.pt/2017/04/20/daniel-jonas-o-antiquado-que-e-o-mais-alto-da-poesia-portuguesa/>. Acesso em: 11 out. 2018.

JONAS, Daniel. *Nó* – sonetos. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

JONAS, Daniel. *Oblívio*. Porto: Assírio & Alvim, 2017c.

JONAS, Daniel. *Os fantasmas inquilinos*. Lisboa: Cotovia, 2005.

JONAS, Daniel. *Sonótono*. Lisboa: Cotovia, 2007.

MAROVATTO, Mariano. Posfácio. In: JONAS, Daniel. *Os fantasmas inquilinos*: poemas escolhidos. Seleção e posfácio de Mariano Marovatto. São Paulo: Todavia, 2019. p. 247-254.

MEIRIM, Joana. Comentário a "Soneto não me mintas, não me inventes.", de Daniel Jonas. *Jogos florais*. 27/01/2018. Disponível em: https://www.jogosflorais.com/poemas-de-agora/2018/1/27/soneto-no-me-mintas-no-me-inventes?rq=daniel%20jonas. Acesso em: 20 jun. 2019.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. Tradução de Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2015.

MILTON, John. *The poems of John Milton*. Edição de John Carey e Alastair Fowler. Londres: Longmans, 1968.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Organização de Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARAIVA, António José. *Introdução à literatura portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUGUSTO DE CAMPOS, POETA-CRÍTICO MUSICAL

André Vinicius Pessôa[1]

Resumo: O presente estudo se debruça sobre a crítica musical do poeta, tradutor e ensaísta, Augusto de Campos, tendo como foco a convergência de alguns dos princípios teóricos atribuídos à Poesia Concreta e a crítica contida no livro *Balanço da bossa e outras bossas*, com ênfase na importância da obra de João Gilberto para a moderna música popular brasileira sob a perspectiva da invenção e em suas possíveis relações com a música contemporânea de vanguarda.

Palavras-chave: Augusto de Campos; música; poesia concreta; poeta-crítico.

Em "Pontos–periferia–poesia concreta"[2], que figura como um dos textos inaugurais da teoria da Poesia Concreta, Augusto de Campos apresenta algumas analogias entre música e poesia como potencializadoras da evolução das formas poéticas a partir da superação da linearidade lógico-discursiva do verso. O poeta se refere no texto a experiências inovadoras da música de vanguarda ao tratar do percurso que culminou no poema de Stéphane Mallarmé, "*Un Coup de Dés*":

> "*Un Coup de Dés*" fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética cuja significação se nos afigura comparável ao valor da "série" introduzida por Schönberg, purificada por Webern e, através de filtração deste, legada aos jovens músicos eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou de um Stockhausen. A esse processo definiríamos, de início, com a palavra *estrutura*, tendo em vista uma entidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente (2006, pp. 31-32).

No poema de Mallarmé, a estrutura opera como o princípio gestáltico a presidir a estilização dinâmica dos recursos tipográficos – a "tipografia funcional", que conduz a leitura a variadas inflexões – e na substantivação do espaço gráfico, que permite "funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção" (2006, p. 33). O poeta francês admitiu textualmente a influência da música ouvida em concerto na sua

[1] Vinculado à Pesquisa de Pós-Doutorado "O poeta-crítico no Brasil: tradição e contemporaneidade – ensaísmo crítico de poetas na literatura brasileira dos séculos XX e XXI", coordenada pelo Prof. Roberto Acízelo Quelha de Souza, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, com Bolsa de Apoio da Capes/Faperj. E-mail: andreviniciuspessoa@gmail.com

[2] "Publicado originalmente no 'Suplemento Dominical' do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11.11.1956. Este trabalho constitui a fusão, com ligeiras modificações, dos artigos 'Poesia, Estrutura" e 'Poema, Ideograma', estampados, respectivamente, em 20 e 27.3.1955, no *Diário de S. Paulo*" (2006, p. 31).

obra, e comentou que o poema "*Un Coup de Dés*", em seu desenho peculiar, "resulta, para quem queira ler em voz alta, [n]uma partitura" (MALLARMÉ *apud* CAMPOS, 2006, p. 33).

Segundo Campos, Ezra Pound, assim como o fizera Mallarmé, também teria alcançado a sua concepção de poesia por intermédio da música. Campos alude ao trecho de uma carta do poeta estadunidense a seu pai, Homer L. Pound, em que "tema, resposta, contratema em uma fuga" (POUND *apud* CAMPOS, 2006, p. 40) são elementos de uma analogia esquemática. Numa outra carta, a John Lackey Brown, ao elucidar suas influências na composição de *Os Cantos*, Pound reiterou: "Tome uma fuga: tema, resposta, contratema" (POUND *apud* CAMPOS, 2006, p. 39). A analogia com a fuga sintetiza o que Campos diz ser o "circuito Pound-Mallarmé", em que "*Un Coup de Dés*" e *Os Cantos* pertencem estruturalmente à mesma linhagem. Se a "noção de tema, implicando também a ideia de desenvolvimento horizontal e contraponto" (2006, p, 33), foi a lição estrutural que Mallarmé encontrou na música, em Pound ocorre o acréscimo do ideograma chinês como justaposição de fragmentos – nas palavras de Ernest Fenollosa, "*two things added together do not produce a third thing, but suggest some fundamental relation between them*" (FENOLLOSA *apud* FRANCHETTI, 2012, p. 39). No método ideogrâmico aplicado à poesia, a dinâmica de relações entre diferentes imagens poéticas vem a ser análoga à ideia do contraponto musical. Tais relações, em "Pontos–periferia–poesia concreta", unidas a outras, protagonizadas pelos escritores E.E. Cummings e James Joyce, convergiram para "um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma" (2006, p. 42), denominada por Campos como uma "organoforma", ou "organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura" (2006, p. 42), o que significa, nas palavras do poeta, a própria "Poesia Concreta".

Em entrevista[3] de 10 de março de 2000, ao ser questionado por Claudio Daniel sobre a importância da música para o seu trabalho poético, Campos respondeu:

> A importância da música é obviamente muito grande em meu trabalho, que começou sob o signo dela. Antes mesmo do lançamento oficial da poesia concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956, três

[3] DANIEL, Cláudio. "Augusto de Campos conversa com Cláudio Daniel". In: *Revista Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 2000. [Trecho retirado de "Augusto de Campos e a música contemporânea do século XX: escuta e Invenção", de Marcus Vinicius Marvila das Neves, publicado nos anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC, 18 a 22 de julho de 2011, na UFPR – Curitiba, Brasil].

> poemas do "poetamenos" foram apresentados no Teatro de Arena, num espetáculo que já levava o título de Música e Poesia Concreta, ao lado de Machaut e Webern, em 1955 (2000, p.10).

O apreço pela música é também exposto na entrevista concedida a Jardel Dias Cavalcanti[4], em 24 de março de 2003. Novamente questionado sobre a presença da música na sua obra, o poeta afirmou:

> É evidente que a música, e a música erudita contemporânea em particular, exercem grande influência sobre a minha poesia. "Poetamenos" não teria existido, como tal, sem a minha paixão pela música de Webern, para mim o maior compositor de todos os tempos. As aventuras exploratórias dessa produção musical, de grande teor inventivo – marginalizada pelos meios de comunicação – estimulam a minha curiosidade e me instigam às vezes tanto ou mais do que a própria poesia (2003).

Em entrevista a J. Jota Morales, para o *Jornal da Tarde*[5], em 26 de abril de 1980, Campos dissera: "Num certo sentido, sou um músico que se expressa com palavras. A influência da música sobre os meus poemas é palpável – suponho – para quem souber ouvir entre os signos" (1980).

Em "Reflashes para Décio" (2007)[6], texto em homenagem a Décio Pignatari, Campos fez uso da conhecida tese de Pound sobre melopeia, logopeia e fanopeia na poesia para dizer que seu irmão, Haroldo, seria mais melopaico e logopaico, o amigo Décio, fanopaico e logopaico, e ele, fanopaico e melopaico. Por isso mesmo, lembra o poeta que, desse modo, ao se complementarem, puderam formar um trio tão harmonioso ao longo de suas vidas.

A prática ensaística desse Augusto de Campos melopaico, vertida em crítica musical, encontra-se reunida em três volumes: *Balanço da Bossa e outras bossas* (1986),

---

[4] CAVALCANTI, Jardel Dias. "Entrevista com o poeta Augusto de Campos". Disponível em <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=993&titulo=Entrevista_com_o_poeta_Augusto_de_Campos> Acesso em 10 jul. 2019. [Trecho retirado de "Augusto de Campos e a música contemporânea do século XX: escuta e Invenção", de Marcus Vinicius Marvila das Neves, publicado nos anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC, 18 a 22 de julho de 2011, na UFPR – Curitiba, Brasil].

[5] "Entrevista concedida a J. Jota Morales", veiculada no *Jornal da Tarde*, em 26 de abril de 1980. [Trecho retirado de "Augusto de Campos e a música contemporânea do século XX: escuta e Invenção", de Marcus Vinicius Marvila das Neves, publicado nos anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC, 18 a 22 de julho de 2011, na UFPR – Curitiba, Brasil].

[6] "Publicado originalmente no Suplemento Literário do jornal *O Estado de Minas Gerais*, n.1304, Belo Horizonte, agosto, 2007" (2015, p. 238).

de 1974, com primeira edição, intitulada apenas *Balanço da Bossa*, publicada em 1968; *Música de Invenção* (2016), de 1998; e *Música de Invenção 2* (2018), de 2016.

Outros pontos de contato de Campos com os elementos musicais também possuem relevância na sua trajetória. A principiar pela presença da obra trovadoresca provençal em *Música em Invenção*, nas traduções de *Traduzir ou Trovar*, de 1968, livro em parceria com o irmão Haroldo, em *Verso, Reverso, Controverso*, de 1979, em *Mais Provençais*: *Raimbaut e Arnaut*, de 1987, e em *Invenção: de Daniel e Raimbaut a Dante e Cavalcante*, de 2003.

O texto "*Cage : chance : change*", por sua vez, foi o prefácio preparado pelo poeta para *De segunda a um ano* (1985), tradução do livro *A year from monday*, de John Cage. Realizada em 1985 pelo compositor e maestro tropicalista Rogério Duprat a partir da edição de 1967 de *A year from Monday*, a tradução também teve a revisão de Campos e foi a primeira de Cage para o português.

Além das parcerias poético-musicais com artistas como Caetano Veloso, Arrigo Barnabé e Arnaldo Antunes, como informa o pesquisador Marcus Vinicius Marvila das Neves, Augusto de Campos, em 1995, "circulou pelos palcos com apresentações do seu CD-livro, *Poesia é risco* (1995), realizado em parceria com seu filho e músico Cid Campos" (2011. p. 1); e que: "[...] em 30 de março de 2010, o ensaísta, novamente acompanhado de seu descendente [Cid Campos] e da cantora Adriana Calcanhoto, retorna ao tablado em evento intitulado *Poemúsica*, promovido no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro" (2011, p. 1).

Balanço e invenção

Publicado pela primeira vez em 1968, *Balanço da bossa* contou com dez artigos, antes veiculados em diversos jornais entre os anos de 1960 e 1967, com exceção do então inédito "Informação e redundância na música popular", e a transcrição de duas conversas de Campos, com Caetano Veloso e Gilberto Gil, respectivamente. Dedicado a seu pai, Eurico de Campos, "pintor, compositor, músico e sambista", que ensinara o poeta a amar a música popular, *Balanço da bossa*, além dos ensaios da autoria de Augusto de Campos, traz textos do musicólogo Brasil Rocha Brito, do maestro Julio Medaglia e do compositor Gilberto Mendes. O resultado é uma reunião de diversos trabalhos críticos que, antes

publicados em suplementos literários, passaram despercebidos do público mais afeito à crítica musical. O livro, organizado pelo poeta a partir de uma encomenda editorial, trata da moderna música popular brasileira que vinha sendo produzida desde o final da década de 1950. Seus pontos culminantes são: o então recente surgimento da Bossa-Nova, com destaque para a revolução de João Gilberto; e o período de gestação do Tropicalismo, anterior ao lançamento do álbum *Tropicália, ou panis et circensis*. O poeta, na introdução do livro, afirmou que os artigos e textos disponibilizados possuem unidade por serem "predominantemente interessados numa visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção" (1986, p. 14). O resultado, diz Campos, é "um livro parcial, de partido, polêmico" (1986, p. 14). *Balanço da bossa* se coloca: "Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal" (1986, p. 14). Porém, especifica o poeta, não contra a velha guarda, pois "Noel Rosa e Mário Reis estão muito mais próximos de João Gilberto do que supõe a TFM" (1986, p. 14).

Em seus escritos críticos sobre música, Campos toma como medida de valor o conceito de invenção, na acepção do termo que rege a didática de Ezra Pound. Nas palavras do próprio Campos, em "As antenas de Ezra Pound" (2007), segundo o poeta estadunidense, inventores são aqueles "que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo" (2007, p. 10). Logo após, aparecem os mestres, "que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores" (2007, p. 10). Nessa classificação, outras categorias se seguem, porém, com menor importância e visibilidade, como as dos diluidores, dos bons escritores, dos beletristas e dos lançadores de modas.

Outro conceito poundiano de que Campos se utiliza é o *paideuma*, ou "a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos" (2007, pp. 11-12). Segundo Campos, esse processo de ordenação, ou classificação, com fins didáticos e pragmáticos, atende a um "critério seletivo, de invenção, que trata de separar, do que está morto e enterrado, o que permanece vivo e aberto e é capaz de fornecer 'nutrimento de impulso' a novas descobertas e expansões" (2007, p. 12).

Nesse sentido é que é notada a centralidade da obra de João Gilberto na concepção que Campos toma por "evolutiva" da música popular brasileira. Em "Da jovem guarda a João Gilberto", texto primeiramente publicado em 1966, ao dimensionar as conquistas do cantor baiano de Juazeiro, Campos se refere a

> [...] um tipo de interpretação discreta e direta, quase-falada, que se opunha de todo em todo aos estertores sentimentais do bolero e aos campeonatos de agudos vocais – ao *bel canto*, em suma, que desde sempre impregnou a música popular ocidental. Além das razões de ordem estética (o exibicionismo operístico leva à criação de zonas infuncionais e decorativas na estrutura melódica), a própria evolução dos meios eletroacústicos, tornando desnecessário o esforço físico da voz para a comunicação com o público, induziram a essa revolução dos padrões da conduta interpretativa. E foi ela, ao lado das novas e inusuais linhas melódicas e harmônicas da BN, a responsável pelo mal-entendido de que cantores superafinados como João Gilberto não tinham voz ou eram "desafinados", tema glosado por Newton Mendonça numa de suas mais importantes letras-manifesto do movimento (1986, pp. 53-54).

Em "Boa palavra sobre a música popular", também de 1966, ao tocar na questão da evolução da moderna música popular brasileira, Campos faz coro com Caetano Veloso, que coloca João Gilberto como um elemento central dessa perspectiva. No trecho citado por Campos, escreveu Caetano[7]:

> Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. [...] João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira (VELOSO *apud* CAMPOS, 1986, p. 63).

Balanço da bossa, na sua segunda edição, de 1974, junto ao título original, recebeu a adição do termo *e outras bossas*[8], por trazer mais dezenove seções. Em "Balanço do balanço", texto que figura como posfácio à nova edição, Campos assim descreve o seu resultado final: "entremeados com estudos, crônicas, comentários e entrevistas sobre música popular, estão alguns trabalhos que fiz sobre música erudita

[7] Publicado na Revista Civilização Brasileira, n.7 – maio de 1966.
[8] O termo "e outras bossas" remete aos versos "O samba, a prontidão, e outras bossas/ São nossas coisas, são coisas nossas", de "São coisas nossas", composição musical de Noel Rosa que teve sua primeira gravação em 1932.

moderna, com algumas infiltrações poéticas, tudo culminando com a 'coisa' que escrevi sobre Webern/João Gilberto" (1986, p. 347). Além de trazer outros assuntos para o debate, *Balanço das bossas e outras bossas* conta com a presença de textos que se relacionam diretamente com os ensaios da primeira edição, como "Viva a Bahia-ia-ia!", de 1968, "João Gilberto e os jovens baianos", também de 1968, e "Música popular de vanguarda", que consta ser de 1969-1970.

Em "Viva a Bahia-ia-ia!", Campos esmiúça faixa a faixa o primeiro álbum-solo de Caetano Veloso, gravado em 1967 e lançado em janeiro de 1968. Com arranjos de músicos de vanguarda, como Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen, o *long play* levou ao público canções como "Alegria, alegria", "Tropicália", "Superbacana" e "*Soy loco por ti, America*", entre outras. O poeta afirma que Caetano nesse trabalho partiu radicalmente para a invenção, assumindo, ao lado de Gilberto Gil, a dianteira da música popular brasileira. Quando, num trecho do ensaio, alude à classificação de Pound sobre "inventores", "mestres" e "diluidores", ao Chico Buarque da época cabe o reconhecimento de ser um "jovem mestre", "mas o risco e a coragem da aventura ('A poesia – toda – uma viagem ao desconhecido', como queria Maiakóvski)", – diz Campos – "estes pertencem a Caetano e Gil, 'inventores', como pertenceram antes a Tom e a João" (1986, p. 160).

"João Gilberto e os Jovens Baianos" é a narrativa da entrevista que Campos realizou em 1968 numa visita noturna à casa do artista em New Jersey. Vários trechos da conversa são reproduzidos em discurso direto, como o comentário de João após ouvir os depoimentos gravados de Caetano Veloso e Gilberto Gil sobre a "retomada da linha evolutiva" da música popular brasileira, relacionada justamente a partir de suas conquistas. " – Que coisa bonita. Eles discutem todas essas coisas. Eles estudam, eles são muito sérios" (1986, p. 256). Ou o trecho que serviu de epígrafe de *Balanço da bossa e outras bossas*, tratado por Campos como um ideograma: "– O que é que vou dizer para Caetano"/"Diga que eu vou ficar olhando pra ele". Já é madrugada quando Campos retorna ao hotel em que estava hospedado e pensando "no gênio de João, na grandeza de seu exílio, na sua recusa ao fácil, no seu apego ao silêncio, na lucidez de sua visão" (1986, p. 256), logo lhe vem à mente o compositor Anton Webern e o seu horror ao ruído, para quem "a aspereza, a má entonação, a expressão falsa e a articulação errada seriam uma tortura" (1986, p. 256). "Webern, a esfinge. Webern, o justo. Webern e João. João e o

violão, o cantor e a canção. Como distinguir um do outro?" (1986, p. 256), pergunta Campos. A comparação do músico brasileiro com o compositor austríaco retornaria em "Música Popular de vanguarda", texto de 1969-1970: "João Gilberto, com o seu canto enxuto, mais *cool* que o *cool* americano, com o seu sentido de pausa-silêncio e aquela batida seca de violão que marcou a BN, foi o Webern do movimento" (1986, p. 284), escreveu o poeta.

Como pano de fundo de *Balanço da bossa e outras bossas*, Campos ressalta "a consciência absoluta do fazer e da liberdade de fazer, a noção precisa da invenção como um processo de revolução permanente e sempre inesperada. Guerrilha artística" (1986, p. 335). Por não se render à estagnação das formas, o poeta se mostra contrário ao que chama de "compartimentos fechados" na música. As fronteiras bem definidas e rígidas, capazes de tolher as possibilidades da invenção, já não mais existem ou, ao menos, não deveriam mais existir. Desse modo é que Campos aproxima as obras e os temperamentos de João Gilberto e Webern, e de ambos com outros inventores, mas não no modo de um ensaio convencional, com os recursos da prosa linear e de uma sequência lógico-discursiva. A aproximação se dá justamente por fragmentos sobre fragmentos, em uma estrutura textual ideogrâmica, contrapontística, que o poeta toma como "coisa". Como dar à palavra o sentido do encontro da música de João com a de Webern? Ou, ao menos, como essa possibilidade foi pressentida como uma encruzilhada entre a música popular e a erudita? Ou mais: como promover a fusão de mundos diferentes, que aparentemente não se tocam, a partir de relatos de experiências estilhaçadas no tempo e no espaço? No mosaico constelar e polifônico da "coisa", "viver é defender uma *forma* (hoelderlin citado por webern)" (1986, p. 319). O ensaísta português João Barrento, em "O que resta sem resto: do ensaio ao fragmento" (2010), afirma que o fragmento, na sua condição incompleta, alusiva, obscura e inacabada, ao excitar a imaginação do leitor, é a escrita instantânea que "toma consciência do trabalho vão de querer dizer, e aceita o desafio do nome: nomeia enigmaticamente o objeto ou a ideia, como o oráculo" (2010, p. 70). Eminentemente paradoxal, eleito para dar voz à intensidade do pensamento, o fragmento a um só tempo "conta com o leitor e as potencialidades comunicativas do silêncio" (2010, p. 70). Em prosa porosa, contaminada pela poesia, Campos, o anticrítico, poeta-crítico musical, na "coisa" assim prediz:

[...]

"dentro de 50 anos no máximo
todo mundo vai ouvir essa música
como a *sua* própria música;
sim, até para as crianças ela será acessível
as pessoas vão cantá-la" (webern)

é. pode ser que a música tenha acabado
para os músicos, mas o grande
público
este

ainda nem começou a ouvi-la

"possa esse silêncio soar para eles"
(schoenberg sobre as *bagatelas*)[9]

e o que é que isso tudo tem a ver com joão gilberto?

(1986, pp. 330-331).

Referências

BARRENTO, João. "O que resta sem resto: do ensaio ao fragmento". In: *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. & PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. "As antenas de Ezra Pound". In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. "Cage: Chance: Change". In. CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

_____. *Música de invenção* 2. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

[9] Referência à obra de Anton Webern, intitulada "Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas Op. 9".

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas, SP: Unicamp, 2012.

NEVES, Marcus Vinicius Marvila das. "Augusto de Campos e a música contemporânea do século XX: escuta e Invenção". Publicado nos Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC, 18 a 22 de julho de 2011, UFPR – Curitiba, Brasil. Disponível em http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0509-1.pdf 12 jul. 2019.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

LEMINSKI, O 27º POETA DA ANTOLOGIA "26 POETAS HOJE"?

Elane Alves Oliveira Silveira (UNEB)[1]

Resumo: Este estudo objetiva reunir textos poéticos de Paulo Leminski com o fito de problematizar a prática literária do autor e dos seus contemporâneos poetas ditos marginais publicados na antologia de Heloísa Buarque de Hollanda. Os textos de Leminski aqui apresentados são pequena parte de sua vasta e diversa obra que possibilitará uma análise prática de experiências culturais. Correntes do pensamento como o Desconstrutivismo, a Nova História e os Estudos Culturais e o Pós- coloniais serão debatidos à luz dos estudos de Eduardo Coutinho que vai além das fronteiras do texto para adentrar a percepção de uma poesia que irá falar de um tempo histórico, da subjetividade do seu autor e da criatividade de sua linguagem.
Palavras-chave: Paulo Leminski; Heloísa Hollanda; poesia marginal; antologia.

"passe e volta
a cada gole
uma revolta"
(LEMINSKI, 2013, p.115)

Um poema de três versos marcados cada um com quatro sílabas. É preciso na rima, o que lhe confere musicalidade entre o primeiro e o último verso, há uso de recursos estilísticos como aliteração, assonância e paronomásia: essas são interpretações possíveis para teoria da lírica tradicional que preza por analisar o sujeito lírico embebido puro e simplesmente do texto, impossibilitado de percorrer as margens que estão para além do jogo de palavras que a estrutura formal do poema sugere. O formalista russo, Roman Jakobson afirma "a poesia é a linguagem em sua função estética; o objeto de estudo não é a literatura, mas a literariedade" (1976). É a literariedade que irá distinguir uma obra de qualidade literária, que irá constituir o conjunto de traços peculiares do objeto literário. E assim vir a tona as qualidades que a escrita literária deve possuir, por ser uma escrita imaginativa, incomparável com a linguagem cotidiana, provocando *estranhamento* pela organização particular da linguagem.

Com a contribuição de correntes do pensamento como o Desconstrutivismo, a Nova História e os chamados Estudos Culturais e Pós-coloniais a análise de um texto literário passa a alçar novos voos. Sobretudo, o discernimento do que é e o que não é

[1] Graduada em Letras (UNIJORGE), Especialista em Estudos Linguísticos e Literários (UFBA), Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens - PPGEL (UNEB) – Orientador: Profº Drº Thiago Martins Prado. Contato: elane.alves@hotmail.com

literatura traçado, muitas vezes, pela historiografia literária estará passível de transformações. Conforme afirma, Eduardo Coutinho em seu texto *Comparativismo e historiografia literária*:

> A esses elementos, que constituíram pilares da historiografia literária tradicional, e agora encontram-se seriamente abalados, acrescenta-se ainda a própria noção de "literariedade", que vem sendo constantemente repensada, chegando, em algumas de suas reformulações, a incluir categorias do discurso até então excluídas do considerado "literário", como os designados "registro popular" ou "literatura oral" e a produção de grupos étnicos marginalizados. (COUTINHO, 2003, p. 16)

O poema epígrafe deste texto, escrito pelo poeta Paulo Leminski possibilita pensar nessa categoria do discurso, outrora excluída e marginalizada do considerado literário de que fala o autor Eduardo Coutinho. Ler, explanar, deleitar-se e certamente, problematizar o poema "*passe e volta/ a cada gole/ uma revolta*" vai além da interpretação que os aspectos de literariedade tradicionais possibilitam. Faz-se necessário o "diálogo entre o passado e o presente" (COUTINHO, 2003, p. 16), ultrapassando as fronteiras do texto para adentrar a percepção do texto poético que vai falar de um tempo histórico, da subjetividade do seu autor e da criatividade de sua linguagem embutidas em um contexto que fez emergir alguns outros poetas e autores despreocupados em seguir uma tradição literária.

Heloísa Buarque de Hollanda, ensaísta, escritora, editora, crítica literária e pesquisadora brasileira debruçou-se, na década de 1970, a estudar um grupo de poetas que praticavam uma produção artística de caráter bastante informal. Um momento em que as universidades, a mídia e a prática cultural em consonância com o Congresso nacional democrático estavam forçosamente limitados das suas atividades.

> Frente a um bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia. (HOLLANDA, 1981, p. 09)

Heloísa reúne em uma antologia um grupo de poetas cujas produções não estão, necessariamente, impressas nos livros, mas estão nos bares, nas portas de teatro, nos corredores de lançamentos de livros, no mimeógrafo manipulado no quintal. Esse grupo de poetas e sua maneira "despojada" de produção são crescentes e alcança o gosto popular. A autora questiona: "Trata-se de um movimento literário ou de mais uma

moda? E se for moda, foi a poesia que entrou na moda ou foram os poetas?" (HOLLANDA, 2007, p.09).

No texto de apresentação da segunda edição de *26 poetas hoje*, Heloísa relata a sua aproximação com a poesia marginal e como se deu a iniciativa de publicação da antologia. A então, pesquisadora decide fazer da poesia marginal o seu objeto de pesquisa, pois fora, ostensivamente, atraída pela presença de uma poesia que surge como um fenômeno, por volta de 1972-1973. "Surgiu, assim como se fosse do nada, um inesperado número de poetas e de poesia tomando de assalto nossa cena cultural." (2007) Assim, Heloísa passa a mapear os núcleos produtores, acompanha os eventos e lançamentos, recolhe e analisa livros, poemas e seus respectivos poetas. Nesse viés, a autora expõe:

> De repente, meu próprio cotidiano afetivo foi permeado pela presença dos marginais, com a maioria dos quais convivi, desenvolvi trabalhos conjuntos, fiz amizades, cumplicidades e atravessei aqueles "negros verdes anos", como, mais tarde, escreveria Cacaso. (HOLLANDA, 2007, p. 258)

Compuseram os poetas publicados em *26 poetas hoje*, Francisco Alvim, Carlos Saldanha, Antônio Carlos de Brito, Roberto Piva, Torquato Neto, Roberto Schwarz, Vera Pedrosa, Ana Cristina Cesar, Waly Sailormoon, Chacal, Leila Miccolis e outros quinze poetas que juntos produziram uma vertente da literatura nacional caracterizada pela presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil leve e engraçada e que fala da experiência vivida, contribuindo para aproximar poeta e leitor.

O convite para publicação parte de um dos diretores da *Labor*, editora espanhola recém chegada no Brasil. Embora, Heloísa tenha achado uma proposta institucional demais para publicar textos de poetas que estavam na contramão dos canais tradicionais de publicação, ela aceitou o convite. Depois da proposta aceita, a pesquisadora peregrina na busca de encontrar um denominador comum para organizar o vasto material que tinha em suas mãos. Naquele momento, conclui que: "do ponto de vista da linguagem, essa poesia seria uma alternativa à hegemonia das vanguardas, da tradição cabralina bastante influente naquele momento, e que parecia representar uma retomada do modernismo de 1922" (HOLLANDA, 2007, p.259).

> COLAPSO CONCRETO
> vivo agora uma agonia:
> quando ando nas calçadas de copacabana
> penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça
> (Charles)

não tenho nada comigo
só o medo
e o medo não é coisa que se diga
(Luíz Olavo Fontes)

O RISO AMARELO DO MEDO
Brandindo um espadim
do melhor aço de Toledo
ele irrompeu pela Academia
Cabeças rolam por toda parte
é preciso defender o pão de nossos filhos
respeitar a autoridade
O atualíssimo evangelho dos discursos
diz que um deus nos fez desiguais
(Francisco Alvim)

PESQUISA UTILITÁRIA
De cem favoritos reais
noventa e seis foram guilhotinados.
É preciso conversar atentamente
com os quatro que sobraram...
(Carlos Saldanha)

Um reputado economista afirma
que assim como veio
a ditadura vai.
Escuto maravilhado.
(Roberto Schwarz)

Nos emblemáticos poemas acima, extraídos da antologia *26 poetas hoje* é perceptível aguda sensibilidade para referir, de diferentes formas, a rotina do momento político que viviam seus autores. Para Heloísa, "o *flash* cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada". (2007, p.11) A poesia, agora, parece estar mais próxima do seu leitor e para tal sua linguagem se transforma e se diversifica para dar conta da multiplicidade de instantes flagrados pelos poetas desta geração.

Em entrevista ao programa *Trilha das Letras* em 2017, Heloísa ratifica o caráter de uma poesia marginal que desce da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restaura o nexo entre poesia e público. A autora lamenta a lacuna do seu estudo na década de 1970, pela ausência do poeta Paulo Leminski, justificando-a pelo distanciamento geográfico que a impossibilitou de conhecê-lo na oportunidade da escrita e publicação do seu livro e tese de doutoramento. Entretanto, é evidente que Leminski, em consonância com os poetas de sua geração traz uma produção irônica, ambígua e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa

preestabelecido. Nas palavras de Heloísa, "agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político" (2017).

O momento político de que fala Heloísa, os 26 poetas de sua antologia e o "vigésimo sétimo" poeta, Paulo Leminski é um tempo marcado pela censura, tortura e repressão, mas, além disso, de contestação e libertação. Entre crises internacionais os golpes militares atingem praticamente toda a América Latina na tentativa de amansar a euforia revolucionária, dando lugar ao desencanto e perplexidade que marcam a juventude dessas décadas.

A juventude brasileira não foge a essa perspectiva, estando assim, culturalmente situada em período de altercação, movimentos e manifestações. Inserida em relevante contexto muito foi produzido nos diversos vieses artísticos: na literatura, na música, nas artes plásticas, no cinema, dando alusão a grupos dispostos ao experimentalismo, no fazer engajado no novo. Em contrapartida, o grupo de direita preconizava uma modernização conservadora, reprimindo os adeptos a inovação.

A nova postura política, estética e existencial busca produzir arte de forma diferenciada tanto nos aspectos temáticos como na produção propriamente dita. Relacionado ao tema, fala-se, sobretudo da liberdade das minorias, trazendo questões polêmicas como: negros, mulheres, sexo e política. O social é enfatizado nos poemas de maneira humorada e sarcástica, tratando, sobretudo, da vida imediata de modo coloquial e irreverente. No que se refere à produção do material artístico, inúmeras foram as dificuldades, pois os próprios autores eram responsáveis pela impressão e publicação de seus poemas, devido, também, à repressão estabelecida pela censura. Esse caráter alternativo incorpora aspectos positivos, dado, ora pela rapidez com que os poemas chegavam aos leitores - já que eram vendidos e distribuídos em porta de bares, teatros, cinema, faculdades. - ora porque através desse caráter diferenciado de publicação impôs a denominação de "marginais" aos poetas da época.

Assim os poetas dessa nova geração se propõe falar do cotidiano, do social, da tecnologia, da vida comum com seus problemas e futilidades. Eis que: sexo, drogas, política, vida familiar, tudo é dito por uma linguagem clara, criativa, mordaz e bem humorada. O poema Lemiskiano exemplifica essa conquista:

CONFIRA
TUDO QUE RESPIRA
CONSPIRA
(2013, p.95)

Poemas curtos e rápidos são utilizados para produzir imediatismo na mensagem. Sendo assim, a poesia dita marginal assume, também, função de indagar, problematizar e inquietar o leitor. O poeta mostra-se participante da realidade subsidiado pelo anárquico e sustentado no deboche de uma linguagem consciente e criativa. Há uma preocupação dos poetas com a estética da linguagem que procura tratar a poesia como elemento, fazendo jogos linguísticos e brincadeiras com a palavra. Um reflexo, como já mencionado, do concretismo que vem se instaurar na poesia marginal, através desses poetas que trazem um instrumento revolucionário.

Contudo, a imprevisibilidade, o ludismo, o rigor na vida e nos textos situam Paulo Leminski no contexto múltiplo e condizente com a poesia concreta e com a poesia marginal da década de 1970. Afinal a tarefa de estudar a poética leminskiana torna-se impalpável quando se objetiva "encaixá-lo" em uma tendência ou estética literária. Já dizia Leminski "Para ser poeta é preciso ser mais do que poeta*"*.(1991). Assim sendo, o poeta curitibano exerce a função de professor, jornalista, músico, publicitário, compositor, lutador, por fim, Poeta. E afirma, em ensaio, querer a liberdade da sua linguagem, percorrendo por trajetos uniforme e exagerado.

O verso, "Rimar é parar, parar para ver e escutar" (LEMINSKI, 2013, p. 331) é retirado do poema *Rimo e Rimos* e nele funciona a metalinguagem, uma estratégia constantemente utilizada nas produções do curitibano, a fim de designar a linguagem debruçando-se sobre si mesma. Eis um dos subsídios bastante peculiar à sua produção: inúmeras vezes, Leminski se vale do código da poesia para pensar sobre o próprio ato de fazer poesia.

Outro subsídio muito utilizado pelo poeta é o uso de ideias paradoxais previstas na estética da linguagem, que interpreta um jogo entre *Rigor e Acaso*, fator que assinala sua poesia. O estudioso Fabrício Marques em *Aço em flor* defende que a poesia de Leminski "é construída sob dois sistemas lúdicos imbricados, um jogo semântico e um jogo linguístico. Se, por um lado, há todo um rigor que caracteriza o trabalho do poeta, de outro, há como que um certo "relaxo", que intervém como uma "descompressão". (MARQUES, 2001, p. 75). Leminski é rigoroso quando se trata da dosagem peculiar na

qual ele controla e regula, usando a exatidão no momento da seleção e organização do léxico. De maneira precisa são transmitidas por intermédio do tramar com a linguagem - as nuanças do pensamento e da imaginação.

> No que faço, subsiste um componente acentuado de expressão, de comunicação, portanto. Isso só é possível com certo teor de redundâncias, de 'facilidades', cuja dosagem controlo e regulo. (LEMINSKI, 1991,304 p.)

Na citação acima Paulo Leminski problematiza sua autonomia com a linguagem. Tudo que é dito é demarcado pelo trabalho árduo do poeta, que detém consigo armas de diferentes aspectos, tais como: semântico, morfológico, sintático e lexical. E é desta forma que os poemas são pensados, trabalhados e modificados por Leminski. Modificado, pois, um outro caráter que demonstra rigor a sua poesia é o uso da intertextualidade. Leminski ora retorna ao poema para transformá-lo, ora dialoga com outros poemas, ora dialoga com demais estilos artísticos, demarcando assim, com exatidão aquilo que almeja propor com determinado trabalho.

Suas produções dialogam expressivamente com os fatos e fenômenos que estavam a sua volta, corroborando assim, com os estudos da dialética entre *passado* e *presente*. Como exemplifica Eduardo Coutinho:

> Os fatos, fenômenos ou acontecimentos relatados pelo historiador literário ocorreram no passado, mas como seu relator é também um indivíduo historicamente situado, ele constrói sua narração, à luz de uma visão comprometida com o tempo e o local da enunciação. (COUTINHO, 2003, p. 16).

O recurso da intertextualidade é utilizado, oportunamente no poema a seguir:

Ameixas
Ame-as ou
Deixe-as
(LEMINSKI, 2013, p. 105)

Brasil
Ame-o ou
Deixe-o

O slogan declamado, pelo governo, em tempos de ditadura militar é retomado no poema, de maneira sarcástica e pungente. As críticas surgem acerca dos acontecimentos históricos ora vivenciados na década, e assim Leminski traz a ameixa símbolo da tolice (segundo o dicionário de Mitos e Símbolos de Jean Chevallier), para dizer quão tolo era o nacionalismo exacerbado que lhes foi imposto mesmo diante de tantas repressões.

Assim, é perceptível o espírito revolucionário como marca característica da sua linguagem.

No ensaio Poesia: Paixão da linguagem (1991), Paulo Leminski dialoga sobre a limitação que todo artista sofre a priori devido ao estoque de formas que a língua impõe. O poeta é considerado um "masoquista" que tende a adequar-se à linguagem imposta, porém Leminski acentua a existência de um momento em que essa mesma língua o conduz a conquista dos extremos da expressão. Este é o momento em que o poeta é algoz, ou seja, ele passa a contrariar tais tendências, exercendo assim poder sobre a língua. E desta forma o poeta tem autonomia para manipular e escolher caminhos. O estilo demarcado por cada poeta é um arquétipo deste rigor, a exemplo de Leminski que opta por não intitular a maioria dos seus poemas, pois, segundo ele, o título é limitativo e acaba por restringir as possíveis leituras do receptor. A ideia é que a ausência de tal nomeação não proponha a explicação, deixando assim, um sentimento de mistério, de problematização, o que permite possibilidades de desvios na recepção de cada novo leitor.

Dois conceitos se debruçam pela produção poética de Paulo Leminski. São eles: "rigor" e "acaso". Tais conceitos além de paradoxais dão beleza e singularidade à estética leminskiana, é o que aponta os estudos de Fabrício Marques. Há valores de exatidão na obra de Leminski que vêm, fundamentalmente, da convergência com a poesia clássica, poesia marcada pelo rigor que o leva posteriormente a poesia concreta.

Marques define o conceito de *rigor* no que se refere à poética leminskiana:

> (..,) rigor é vigor, é força; e também significa precisão, exatidão. Daí poder dizer que a poesia de Leminski é rigorosa porque busca valores de exatidão, o que lhe confere uma força, uma energia que nasce de si mesma. Entrar em contato com seus textos é verificar, em cada poema, um considerável apetite pela poesia. Essa poesia marcada pelo rigor. (MARQUES, 2001, p. 91)

O rigor executado nas obras do poeta curitibano dispõe de meios para carregar a linguagem de sentido. Leminski utiliza artifícios para que pequenas palavras ou signos linguísticos que, muitas vezes, para o leitor parece simples ou pouco intencional refira-se ao ápice do sentido proposto na produção. Segundo Marques, os principais meios estéticos exercidos na poética de Leminski se subsistem da melopéia, fonopéia e logopéia que estabelecem acepção a linguagem no mais alto grau.

Em paralelo ao rigor, a proposta poética de Leminski é acompanhada também pelo "relaxo", composto de sistemas lúdicos imbricados que entre jogos semânticos, visuais e linguísticos contrapõe a precisão e a exatidão ora demarcada no rigor.

Marques explica que o sentido de escrita, muitas vezes, é norteado por palavras chaves que são denominadas *arquissemas*, ou seja, a melhor maneira pela qual o poeta se reconhece na linguagem, em cuja riqueza ele seleciona suas palavras favoritas. "Uma das palavras mais queridas por Paulo Leminski me parece ser justamente essa: acaso" (MARQUES, 2001, p. 82). As produções do poeta muito se referem ao acaso, fator que revela sua identificação pessoal com o lúdico. Com tamanha afinidade, o próprio Leminski define o acaso em um de seus poemas metalinguísticos:

> Acaso é este encontro
> entre o tempo e o espaço
> mais do que um sonho que eu conto
> ou mais um poema que eu faço?
> (2013, p. 102)

Na poesia leminskiana o "acaso" é um termo ativo ao processo criativo. Leminski é o poeta que vai a busca de resultados desenvolvendo uma poesia que além de apresentar um tom irônico e bem humorado, consegue também perpassar o "fingir" e "jogar" estabelecidos pelo acaso, visto que traz marcas de inteligência e pensamento reflexivo intenso com o que está em seu entorno.

Destarte é plausível aplicar um caráter singular à obra do poeta, pois, de forma irreverente ele consegue contemplar o paradoxo: *rigor* x *acaso*. Ora concisão, ora descompressão, ora capricho, ora relaxo, de tal modo, assinala-se os atraentes nuances da poesia de Paulo Leminski.

Contudo, dono de uma personalidade polêmica e atuante na sociedade literária, Leminski usa seus poemas como método revolucionário ativando a consciência dos seus leitores e a indignação dos críticos da literatura tradicional. Assim, os poemas "passa e volta / a cada gole / uma revolta" (2013, p.115); "pra que cara feia? / na vida / ninguém paga meia" (2013, p. 147), entre muitas outras produções revelam o poeta do cotidiano e a sua paixão pela arte de compor seguindo um caráter revolucionário e autêntico que intercala o acaso em suas "façanhas" e o rigor em seus "caprichos".

Referências

COUTINHO, Eduardo. **Comparativismo e historiografia literária**. Porto Alegre: Editora Mercado Alberto, 2003

GÓES, Fred. MARTINS, Álvaro. **Paulo Leminski, coleção melhores poemas**. São Paulo: Editora Gaia, 2006

GREENBLATT, Stephen. **O novo historicismo: ressonância e encantamento**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981

HOLLANDA, Heloísa Buarque. (Org) **26 Poetas Hoje antologia**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2007

JACKOBSON, Roman. (Org) **Teoria da Literatura.** Porto Alegre: Ed. Globo S. A, 1976

LEMINSKI, Paulo. **A Paixão da Linguagem.** Os Sentidos da Paixão. . Rio de Janeiro: Companhia de Letras, 1991.

LEMINSKI, Paulo (Org.). **Ensaios e anseios crípticos**. Curitiba –PR: Editora Inventa, 2014.

LEMINSKI, Paulo (Org). **Toda Poesia: Paulo Leminski**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Trilha das Letras. **Heloísa Buarque de Hollanda fala sobre literatura marginal**. Canal Youtube: TV Brasil. 2017 https://www.youtube.com/watch?v=

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX.** São Paulo: Edusp, 1994

MODERNISMO E CANÇÃO POPULAR: DA APROXIMAÇÃO COM A ORALIDADE À RESSURGÊNCIA DA VOZ

Ênio Bernardes de Andrade (UFU)[1]

Resumo: Este artigo relaciona o ideário modernista de aproximação da poesia com a oralidade à poética do cancioneiro nacional, estabelecida no contexto da indústria fonográfica. Observa-se que, para além do texto escrito aproximado do coloquialismo oral, a canção se concretiza na mesma materialidade da fala: a voz, que perde seu caráter efêmero diante da possibilidade de gravação em mídia. O recorte proposto toma como objeto o surgimento das compositores Noel Rosa, no rádio dos anos 1930, e Caetano Veloso, na TV da década de 1960.
Palavras-chave: Canção; Poesia; Modernismo; Noel Rosa; Caetano Veloso.

A canção ocupa um papel predominante na cultura midiática que passa a identificar a sociedade ocidental a partir do século XX. Difundida por meio das mídias resultantes do desenvolvimento tecnológico − disco, rádio, televisão, *internet* −, a linguagem cancional constitui-se pela junção indissolúvel entre texto poético e melodia, num amálgama entre signos verbais e não-verbais que constroem sentidos em sua unidade. A voz que canta é a substância desta concretização, à qual se unem os elementos musicais e performativos que integram o conjunto intermidial complexo com o qual nos deparamos no momento da audição de uma faixa gravada, ou diante de uma apresentação ao vivo.

Do ponto de vista da linguagem verbal, a canção da era das mídias caracteriza-se por uma construção poética vocalizada que não corresponde nem ao poema escrito, nem à tradição da poesia oral das culturas populares iletradas. Tampouco se insere no território da música puramente não-verbal, seja erudita ou popular.

Dada a enorme repercussão dos variados segmentos da canção na sociedade brasileira e internacional ao longo do último século, tornou-se irrefutável para o campo dos estudos literários a atenção a esta modalidade, uma vez que nela se realiza a forma de comunicação poética − aquela que trabalha não *com o* signo, mas *o* signo (PIGNATARI, 2005, p. 10) − mais difundida em nosso tempo e lugar.

Em nível internacional, o prêmio Nobel concedido a Bob Dylan ratificou a presença da canção no campo da literatura, não sem gerar estranhamento, até pelo próprio compositor. Na mesma direção, o recente Prêmio Camões concedido a Chico Buarque pelo conjunto de sua obra (que se fez notória antes pelas canções do que pelos

[1] Doutorando e Mestre em Estudos Literários (UFU). Contato: enzobanzo@gmail.com.

romances) é outro marco neste movimento de percepção da linguagem cancional como relevante para os estudos da poesia, independente de sua concretização pela escrita em livro.

No Brasil, a recepção da canção como campo da linguagem poética varia em diferentes níveis: um compositor como Noel Rosa, embora seja chamado "poeta da Vila", não costuma figurar entre os nomes constituintes da poesia de sua época (década de 1930). Já a partir da década de 1960, é comum a presença de artistas como Caetano Veloso ou Chico Buarque no rol poetas de sua geração.

Há, portanto, uma instabilidade no reconhecimento da canção como campo representativo da linguagem poética, no Brasil e no exterior. Diante disso, é preciso refletir sobre as circunstâncias pelas quais ela nem sempre ocupa este lugar, e porque passa a ocupá-lo em determinados contextos.

Modernismo preparador

Voltando quase um século na história, quando eclode o Modernismo na Semana de 22, notamos que a canção estava, naquele momento, longe de ocupar um espaço que lhe garantisse a participação em um movimento que visava contestar e modernizar as formas de produção e recepção artísticas. A década de 1920 é um período embrionário para a canção urbana, que tem no compositor Sinhô seu grande nome. Só nos anos 1930, a música de rádio viverá sua década de ouro, com a consolidação de compositores como Noel Rosa, Ismael Silva e Wilson Batista, e intérpretes como Francisco Alves, Mário Reis, Aracy de Almeida e Carmem Miranda.

Entretanto, podemos observar alguns preceitos do nosso Modernismo que irão se concretizar − e se popularizar − pela via da linguagem poética da canção, mesmo sem que seus compositores tivessem travado algum tipo de contato com o projeto poético de 1922. Um destes traços essenciais corresponde à incorporação da fala cotidiana em oposição a uma retórica pomposa, vazia e incongruente com a vida do dia a dia.

Oswald de Andrade (1978, p.6), sintético e decisivo, promulga em seu *Manifesto da poesia Pau-Brasil* o que seria o norte para o modo poético que se pretendia instaurar: "como falamos. Como somos". O modo de ser brasileiro deveria corresponder, portanto, ao modo de falar, incorporando à poesia os fatos simples do cotidiano.

Tal diretriz dessacralizava a noção vigente de poesia, tirando-a do ambiente restrito e elevado da retórica parnasiana, e estendendo-a a qualquer coisa que pudesse

ser percebida como poética: "ia-me embebendo dessa ideia de que a poesia está em tudo − tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas" (BANDEIRA, 1997, p.296).

Se a canção não estava na mira dos modernistas quando estes levantaram suas bandeiras, e se tampouco os cancionistas da primeira metade do século XX estabeleceram contato com os poetas da escrita moderna, isto não impede que identifiquemos na linguagem contemporânea e midiática da canção a materialização do ideário dos tempos heroicos e renovadores de nossa poesia e arte.

Em *O movimento modernista*, texto crítico e avaliativo escrito vinte anos depois de 1922, Mário de Andrade (1974, p.231) define o Modernismo como o "prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional". Entendemos que tal caráter não se limita à produção artística, mas, em maior escala, à recepção das obras pelo público.

À medida em que se consolidam ao longo das décadas, os procedimentos modernistas passam a contribuir para a legitimação de obras convergentes, mesmo que edificadas fora de seu espectro. É o que acontece, por exemplo, quando o Tropicalismo é identificado com a Antropofagia de Oswald de Andrade.

Se, para Mário, o Modernismo não alcançou uma mudança completa e radical em nossa linha literária, como almejava, o caráter de "preparador" e "prenunciador" do movimento é ponto determinante. A mudança na forma da arte e da poesia proposta pelos modernos leva a uma transformação naquilo que passa a ser percebido como poético ou artístico. E a canção gravada em disco e difundida nos veículos de comunicação de massa pode ser, desta forma, percebida no raio das poéticas modernizadoras projetadas por Mário, Oswald, Bandeira.

A canção, via inesperada

É comum a referida associação da Antropofagia oswaldeana ao Tropicalismo, numa aproximação identificada pelo poeta concreto Augusto de Campos e assumida por Caetano Veloso: "o Tropicalismo é um neo-Antropofagismo" (VELOSO apud CAMPOS, 1974, p.207). Este momento crucial de nossa cultura poderia ser apontado como a materialização do ideário modernista no campo da canção, como de fato o é.

Entretanto, entendemos que há correspondências entre os princípios modernistas e a linguagem cancional desde que esta passa a se configurar por meio do disco e do

rádio. Tais correspondências se dão não apenas pela relação entre procedimentos estéticos, mas por atributos inerentes à própria linguagem cancional, tal como figura a partir do surgimento da indústria fonográfica.

Se o Modernismo almejava uma aproximação com a oralidade no poema escrito, a canção se encontra em posição muito mais favorável para cumprir este projeto. Isto porque a materialização do texto poético cancional se dá não na escrita, e sim na voz, assim como a própria fala.

A voz, na canção, não é mero condutor do texto e da melodia, sendo ela própria, em sua materialidade, carregada de sentido e de identidade. Conforme Paul Zumthor (2010, p.9), "a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro... e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico". Cada intérprete tem em seu timbre pessoal a própria identidade, uma assinatura fora do papel, assim como se dá com cada pessoa no mundo oral cotidiano.

Se o território material do canto é o mesmo da oralidade da qual o poema modernista quer se aproximar, logo se observará a diferença essencial no uso da voz no canto e na fala do dia a dia. De fato, cantar e falar são atos distintos, modos diferentes do uso da palavra vocalizada. Este dado, que se aponta como campo de dessemelhança e distanciamento, é invertido pela teoria semiótica de Luiz Tatit, para quem "o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala" (2008, p.41).

O compositor e estudioso desenvolve uma teoria em que a canção é percebida "como produto de uma dicção", na qual se verifica uma "fala camuflada em tensões melódicas" (TATIT, 1996, p.12). Assim, para Tatit (1996, p.9) o recurso maior do cancionista − termo por ele criado − "é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto".

O texto poético entoado em uma canção constitui-se, portanto, como simulação da fala, em suas intenções argumentativas, interpelativas, conclusivas, sentimentais. A operação de fixação do texto em melodia é a essência do trabalho do compositor, e é este recurso que faz com que as canções sejam tão memorizáveis, ao contrário da fala corrente e do texto escrito.

Esta memorização, ao longo da milenar história humana, dependeu de sua passagem de geração a geração, e acabou se perdendo no terreno da tradição oral iletrada, inclusive no que se refere à ausência de escrita de partituras. Daí sabermos das

origens cantadas da poesia, mas não conhecermos a real construção melódica e entoativa que a constituía. É o surgimento da indústria fonográfica que propicia a fixação da voz, levando-a a um estágio de oralidade midiatizada, diferente de seus modos primário ou secundário, conforme Zumthor:

> Em um mundo de oralidade primária, o poder da palavra só tem como limite sua impermanência e sua imprecisão. Em regime de oralidade secundária, a escritura dissimula, sem muito sucesso, essas fraquezas. A oralidade mediatizada assegura a exatidão e a permanência, às custas de uma submissão à quantidade e aos cálculos dos engenheiros (ZUMTHOR, 2010, p.28).

Assim, da possibilidade de gravação das canções decorre o poder de garantir-lhes a permanência e a difusão. A memorização continua como atributo inerente à palavra cantada − é só pensar em quantas canções sabemos de cor −, mas não é mais o traço que lhe sustenta a sobrevivência. A poética musical vocalizada passa a dispor de um suporte em mídia, tornando-se possível a cada um construir a própria biblioteca − discoteca − de artistas e canções, seja este acervo fixado em bases analógicas (discos de vinil, fitas magnéticas) ou digitais (CDs, arquivos em mp3, plataformas de *streaming*).

Ao longo do século XX, as mídias passam a ocupar o cotidiano de toda nossa sociedade, nos mais diversos extratos sociais. O desenvolvimento da linguagem cancional liga-se diretamente à popularização dos veículos de massa, tendo entre seus marcos de afirmação o rádio dos anos 1930 e a televisão dos anos 1960. Com isso, a palavra cantada passa a gozar de uma notoriedade e visibilidade midiática de maior alcance que o próprio livro.

Neste processo, a canção midiatizada do século XX tornou-se o mais difundido meio de veiculação da palavra poética, apresentando-se, no caso do Brasil, como campo fértil para materialização de pressupostos preparados pelo Modernismo, independentemente de se tratar de uma apropriação intencional.

Assim, conforme apresentado, a materialização de pressupostos modernistas no campo cancional se dá graças à conjunção de aspectos que lhe são inerentes: a concretização pela voz, que ultrapassa a aproximação do texto escrito com a oralidade; a simulação da fala no canto, por meio das melodias entoativas; a fixação da voz em mídia, decorrente do desenvolvimento da indústria fonográfica; o grande alcance de público, simultâneo à popularização dos veículos de comunicação (rádio e TV).

Noel Rosa e a formatação da canção

Na virada do século XX para o século XXI, questionado sobre um possível fim da canção, Chico Buarque dá uma declaração que se tornou polêmica: "talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. Noel Rosa formatou essa música nos anos 30" (BUARQUE, 2004, on-line). Mais do que adentrar na seara da controvérsia, nos chama a atenção a responsabilidade dada por Chico Buarque a Noel Rosa, de formatar a canção:

> Poder-se-ia objetar que o mais exato seria dizer que a canção foi formatada por Noel e seus companheiros de geração, como Ismael Silva, Ary Barroso e Wilson Batista, para ficar apenas em alguns dos maiores nomes. Noel teve nesse processo um papel fundamental: como suas mais de 300 canções em cerca de 10 anos de trajetória artística, o poeta da Vila ajudou a confirmar a identidade do samba por meio de composições que descreviam as características do gênero − *modus faciendi* e *modus vivendi*, forma e *ethos* −, afirmavam o orgulho de ser sambista, estabilizavam a estrutura de refrão e segunda parte, e ao mesmo tempo levavam a letra a um grau de inventividade sem precedentes (BOSCO, 2007, p.52).

A estabilização estrutural na forma da canção, edificada pela geração de Noel Rosa, corresponde a um desenvolvimento do estilo nascente do samba batucado do Estácio, herdeiro dos "sambas de roda, em que um estribilho fixo era cantado por todos enquanto um solista fazia os improvisos com letras variantes" (PINTO, 2012, p. 36).

O movimento de formatação que troca as letras variantes por refrãos e estrofes definidos está diretamente relacionado à midiatização da canção. Para se gravar em disco, não se poderia improvisar livremente, sem se preocupar com o tempo que o canto das estrofes tomaria. A composição precisava estar definida e acabada, durando poucos minutos. O movimento de formatação da canção instaurado por Noel Rosa e seus contemporâneos na década de 1930, tendo em vista a necessidade de sua fixação em mídia, constitui a consolidação da passagem da oralidade secundária, em que oral e escrita são coexistentes, para a oralidade midiatizada (ZUMTHOR, 2010, p.36). Trata-se, portanto, de uma mudança histórica no campo cultural, que não será, a princípio, percebida em sua deflagração.

Desde esta época, Noel Rosa era chamado "poeta da Vila", em referência ao bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro, onde nasceu. Era, portanto, percebido como um poeta, bem como eram notadas como poéticas as canções que compunha e cantava. Entretanto, constituída no mundo da cultura de massas representado pelo rádio, esta

modalidade não era reconhecida no território da alta cultura de onde advinha o Modernismo:

> no momento em que se efetivou, e mesmo nas décadas subsequentes, esse fenômeno [a canção popular] escapou à perspicácia da elite cultural que começava a refletir sobre a singularidade brasileira diante das outras nações e que, ao longo dos anos vinte e trinta foram fazendo desdobrar o movimento modernista em múltiplos projetos investidos de consciência nacional (TATIT, 2008, p.36).

Noel Rosa, para quem a referência do poema escrito ainda era Olavo Bilac (LEITÃO, 2001, p.70), apresentava, por sua vez, um pensamento sobre poesia muito próximo ao do Modernismo, em especial no que se refere à aproximação com a oralidade − o que ia na direção contrária a uma estética pomposa, de vozes empostadas e textos ornamentados que predominava no cancioneiro de sua época. É o que observamos em anotações do compositor datadas de 1930, em aforismos reunidos sob o título *Meus pensamentos*: "A ideia mais original é sempre expressa por gestos e palavras comuns; (...) Um literato nunca se exprime bem quando escreve, porque nunca ele escreve como fala" (ROSA apud MÁXIMO e DIDIER, 1990, p.179).

Esta declaração de princípios é verificada no texto coloquial, na linguagem direta e cotidiana e na melodia entoativa próxima da fala que marcam suas composições. Nas pouco mais de 30 faixas em que é ele próprio o intérprete de suas obras, estes aspectos são ainda mais evidentes, pois em seu canto de voz pequena − que prenuncia João Gilberto −, mais preocupado com a teatralização do texto cantado do que com o exibicionismo vocal, Noel Rosa transpunha o coloquialismo cotidiano para o campo da performance interpretativa, em consonância com aquilo que é cantado. O modo de falar (compor, cantar) é, desta forma, a materialização do modo de ser: "como falamos, como somos", como indicava Oswald de Andrade (1978, p.6).

É o que observamos, por exemplo, em *Conversa de botequim* − parceria com o músico paulista Vadico − em que a expressão "conversa" já aparece no próprio título, e na qual ouvimos Noel Rosa personificando o malandro que faz pedidos estapafúrdios ao "seu garçom", cuja invocação já é uma marca de oralidade. É também o que presenciamos na audição de *Gago apaixonado*, em que a simulação do modo de falar é radicalizada até a própria falha da fala, a gagueira. E é o que se verifica em seu primeiro grande sucesso, *Com que roupa?*, no qual a forma de pergunta já evidencia o dado oral

e a presença de um interlocutor, e em que o eufemismo para a pergunta "com que dinheiro?" dá vida material ao brasileiro pobre e malandro, desenquadrado socialmente, em sua voz de sujeito franzino, maltrapilho, mas com bom humor.

Conjugando o modo de falar ao modo de ser em uma construção poética performatizada pela voz, Noel Rosa está alinhado aos pressupostos poéticos do Modernismo, mesmo sem com este travar qualquer tipo de contato, e mesmo sem que os modernistas percebessem, em seu tempo, a possibilidade de materialização, no campo cancional, daquilo que almejam como gesto poético. É esta a canção que o "poeta da Vila" ajudou a formatar, e que conhecemos em sua própria voz graças à gravação em mídia, fenômeno da contemporânea oralidade midiatizada.

Caetano no ar, na TV

Se Noel Rosa formata a canção em concomitância com a era de ouro do rádio, Caetano Veloso e sua geração se consolidam imbricados ao veículo de comunicação de massas que passava a ocupar espaço central na vida dos brasileiros a partir da década de 1960: a televisão. Noel não seria Noel sem o rádio, Caetano não o seria sem a TV. Ambos os artistas surgem em momentos determinantes do processo de midiatização de nossa cultura.

O jovem Caetano deixa a Bahia, a princípio, não em busca de sua carreira artística. Vai para acompanhar a irmã, Maria Bethânia, e, inserido no meio midiático graças a ela, acaba por se fazer notado não como compositor, mas por suas participações no programa televisivo "Esta noite se improvisa", no qual costumava ser bem sucedido graças ao seu grande conhecimento sobre o repertório cancional brasileiro da década de 1930 até a década de 1960.

Foi participando deste programa que se tornou conhecido, e foi lá que percebeu o impacto da comunicação de massas: "Para mim, o que ressaltou naquele primeiro momento foi o poder da televisão. Alguns segundos no ar e de repente milhares de pessoas têm uma definição afetiva a seu respeito" (VELOSO, 2004, p.158). E pouco tempo depois, quando já aparecia com as próprias interpretações de suas composições: "Eu cumpria (com prazer) o papel de ídolo de TV, em nome da paixão pela 'linha evolutiva' de nossa música popular" (VELOSO, 2004, p. 221).

Em um momento no qual a canção já ocupava um lugar social de maior prestígio no que se referia à sua percepção como forma artística − cujo traço poético fora

legitimado pela presença de Vinícius de Morais no centro da Bossa Nova −, e dada a sua enorme disseminação pelos veículos de comunicação de massa, compositores como Caetano Veloso e Chico Buarque passaram a ser notados não só como poetas, mas como os grandes poetas de sua geração: "existe um razoável consenso [...] que, nas últimas quatro décadas do século XX, o poeta maior surgido no Brasil teria sido Caetano Veloso, nome ao qual se agrega frequentemente o de Chico Buarque. Ou vice-versa" (MORICONI, 2012, p.12-13).

A associação de Caetano Veloso ao campo da tradição da poesia é operada, inicialmente, graças à percepção de Augusto de Campos em suas primeiras aparições. O poeta concretista destaca o avanço para a contemporaneidade praticado pelos baianos:

> estão 50 anos à frente, pois levaram em conta o que aconteceu na primeira metade do século, de Stravinski e Webern a Stockhausen e Cage, fazendo explodir na faixa do consumo os *happenings*, os ruídos e os sons eletrônicos e praticando uma poesia não-linear, não-discursiva, uma poesia de montagens viva e cheia de humor, poesia-câmara-na-mão, moderníssima (CAMPOS, 1974, p.265).

Se há, de fato, todo este aparato "moderníssimo" no projeto tropicalista, inclusive em suas construções poéticas, a base sobre a qual Caetano insere estes elementos se dá na tradição do campo material em que opera, o da canção. A faixa *Tropicália*, posteriormente identificada por Augusto com a Antropofagia oswaldeana, teve como mote, segundo o próprio Caetano (2004, p.184), não os preceitos modernistas, mas uma canção de Noel Rosa sobre as mazelas do Brasil, a faixa *Coisas nossas*, que já falava em bossa muito antes da Bossa Nova, é que é citada diretamente na rima "bossa / palhoça". A renovação proposta por Caetano se dá, desta forma, não sobre aquilo que se compreendia como cânone poético, mas sobre as bases da canção "formatada" por Noel Rosa e sua geração.

Tendo como maior referência artística a figura de João Gilberto, Caetano constrói sua verve de cancionista a partir deste lugar central, do qual recebe e transforma diferentes artes e mídias. E, assim, assume a canção como linguagem de posicionamento da língua portuguesa no mundo contemporâneo midiático da cultura de massas:

> a música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado (...). Ela é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira (VELOSO, 2004, p.17).

Caetano compreende, portanto, o poder de difusão da canção como um veículo de disseminação (o maior) da própria língua e, consequentemente, da linguagem poética produzida nesta língua por meio da palavra cantada. Tal poder da "magia sonora da palavra cantada à moda brasileira" não se sustentaria sem o anteparo das mídias que fixam a canção e a difundem no mundo tecnológico da cultura de massas. E daí o desejo (utópico?), evocado pelo compositor na faixa *Santa Clara, padroeira da televisão*, do álbum *Circuladô* (1991): "que a televisão não seja sempre vista / como a montra condenada, a fenestra sinistra / mas tomada pelo que ela é / de poesia".

Ressurgência da voz

As figuras de Noel Rosa e Caetano Veloso constituem marcos representativos tanto da percepção da canção como linguagem poética, quanto do processo de consolidação da passagem de uma oralidade secundária para uma oralidade midiatizada, nos termos de Paul Zumthor (2010).

A canção urbana midiatizada passa a ocupar um lugar central na cultura midiática, protagonizando a produção poética de seu tempo, tornando-se ponto determinante na formação dos brasileiros, compondo sua educação sentimental: cada pessoa comporta o seu arcabouço particular de canções, numa memória individual coletivamente compartilhada.

Em um universo anterior à oralidade midiatizada, demarcava-se uma separação nítida entre cultura erudita letrada e cultura popular iletrada. Inseridas nesta última, as poéticas da voz viam-se relegadas a um papel de marginalização determinado pela supremacia da cultura escrita. Este campo claro de distinções é rompido pela emergência do mundo midiático da cultura de massas.

Não nos cabe aqui uma avaliação sobre os impactos negativos e positivos desta cultura de consumo, mas sim a constatação de que a possibilidade de fixação da voz, consequente do desenvolvimento tecnológico, imprime uma quebra de fronteiras que possibilita a deflagração de uma linguagem artística que passa a constituir-se como parte essencial das culturas ocidentais: a canção midiatizada.

Esta nova forma constitui, ao mesmo tempo, um retorno da palavra poética ao corpo vocal:

> De todo modo, é claro que a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole o que chamo de sua *tactilidade*. No entanto, se me ocorre falar do retorno forçado da voz, entendo por isso uma outra coisa, que ultrapassa a tecnologia dos *media*: faço alusão a uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita (ZUMTHOR, 2014, p.18).

Se o projeto modernista aponta para a aproximação da poesia com a oralidade, partindo da constatação de que a identidade do modo de ser brasileiro deveria corresponder ao nosso modo de falar cotidiano, devemos observar que tal aceno, embora admita a força da matéria oral, ainda o faz pela mediação da escrita.

Em um campo artístico distinto, menos de uma década após a Semana de Arte Moderna, pela via da própria voz um autor como Noel Rosa chega ao "como falamos" oswaldeano não só pela construção textual, mas pela simulação da fala no canto (TATIT, 1996), em uma perfeita junção entre texto, melodia e interpretação vocal.

Décadas adiante, pelos cantos da voz em performance, a Tropicália é percebida e, posteriormente, assumida como materialização da utopia antropofágica de Oswald de Andrade. Irradiada pelas mídias tecnológicas, a voz tropicalista é determinante para a reaparição da figura de Oswald a partir da década de 1960, após anos de esquecimento.

Noel Rosa, pelas ondas do rádio, e Caetano Veloso, nas antenas de TV, delimitam marcos em nossa cultura que apontam não só para a percepção da canção como linguagem poética, mas para o movimento de ressurgência da voz que passa a situar a palavra poética vocalizada em um espaço central e preponderante na cultura tecnológica das mídias. Para além da aproximação com a oralidade ansiada pelos modernistas, a linguagem cancional midiatizada alcança este anseio pela própria matéria do oral: a voz que fala, canta e carrega em si sua própria identidade e sentido.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald de. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: BANDEIRA, Manuel. **Seleta de prosa**. Org. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BOSCO, Francisco. Cinema-Canção. In: NESTROVSKI, Arthur (Org). **Lendo música**: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

BUARQUE, Chico. **O tempo e o artista**. Entrevista à Folha de São Paulo. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204c.htm>. Acesso em 15 jun 2019.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITÃO, Luiz Ricardo. **Noel Rosa**: poeta da vila, cronista do Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília: Editora Universidade Federal de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.

MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PINTO, Mayra. **Noel Rosa**: o humor na canção. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VELOSO, Caetano. **Circuladô**. Phonogram/Philips, 1991.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ENTRE NARCISOS E ECOS: UMA BREVE LEITURA DO EUTRO EM N.D.A. DE ARNALDO ANTUNES

Glauber Mizumoto Pimentel (UERJ)[1]

Resumo: Objetiva-se com o presente trabalho fazer uma leitura do eutro através de alguns poemas do livro *n.d.a.* de Arnaldo Antunes. Neste caso, veremos como a verbivocovisualidade - estratégia estética tão cara à poesia concreta - não só será uma das chaves para a leitura deste poeta, como também é uma das práticas que se consolidou no fazer poético contemporâneo. O eutro – termo emprestado do poema homônimo de Arnaldo Antunes – desenvolve-se neste trabalho menos que uma categoria da poética do autor em questão, mas, sim, uma possibilidade de leitura da obra de Arnaldo Antunes.
Palavras-chave: eutro, linguagem, poesia

Entre o eu e o outro

A palavra na poética de Arnaldo Antunes materializa-se, conjugando, num só espaço, elementos humanos, e, aparentemente não-humanos, configurando tensões que dentro do próprio corpo/plano poético são objetivadas – sem perder o caráter dissonante da lírica no campo linguístico e existencial – mantendo, desse jeito, uma articulação orgânica própria do poema. Isto é muito bem apresentado no poema "palavra" do livro *n.d.a.*:

dente e comida
beijo e gengiva
gargalo e lábio
riso e cigarro
garganta e água
batom e língua
ar e saliva

palavra

No poema, a binaridade de substantivos, aparentemente integrados por uma relação significativa mútua, o que forma a maior parte dos versos do poema, são vertidos e integrados numa só "palavra" final. A palavra em Antunes carrega essa polivalência sígnica, que dá um direcionamento conceitual e lírico para a performance das palavras que costumam a engendrar e permear os "eus" do seu trabalho artístico. É

[1] Doutorando em Literatura Brasileira (UERJ). Contato: glauberpimentel@yahoo.com.br

essa polivalência sígnica que dá o caráter tridimensional, em termos intersemióticos, a uma palavra como "ninguém", que ao ser cantada pelo poeta torna-se, "uma pessoa/ ninguém/nenhuma pessoa/ ninguém/ uma pessoa/ ninguém/ também/ numa pessoa"[2].

Conforme bem salientou Luciene Souza Lima, na poética de Arnaldo Antunes, "a aparição do eu é substancialmente feita de flashes, quase sempre virtual" (LIMA, 2001, p. 332). Levando isso em conta, ao pensarmos, seguindo a lógica de Antunes, que afirmou que, numa espécie de reaproximação originária, a poesia nos dias de hoje nos sugere mínimos flashbacks de uma possível infância da linguagem – momento em que a linguagem não era separada da poesia (ANTUNES, 2006) – devemos com isso observar que esta aparição do eu substancialmente feita de flashes incorporada à palavra poética – a palavra que assim supera a convencionada dicotomia (significante/significado), a palavra explorada na sua tridimensionalidade verbivocovisual, a reconfigurar a sensibilidade humana, carrega, todo momento, na poesia de Antunes, este eu sígnico/existencial, sempre à margem do "outro", sendo também o "outro", ou seja, o "eutro" impresso em todas as coisas, e, com isso, as integrando, pois "coisa em si/ não existe/ tudo tende/ pende/ depende/ o mar que molha/ a ilha molha/ o continente/ o ar que se/ respira traz/ o que recende/ coisa em si/ não existe/ só existe/ o que se/ sente"(ANTUNES, 2006, p.208-209).

Esta simbiose entre o eu e o outro que permeia a poética de Antunes, é muito bem apresentada pelo poema emblemático "eutro" que abre o livro n.d.a.

Intruso entre intrusos intraduzo
o me *smo*
me
me
me
no me io
yo
i
je
do eu *tro* (ANTUNES, 2010, p. 13)

[2] Trecho da letra "ninguém" do CD intitulado "Ninguém", lançado em 1995.

É importante observarmos o processo – antropofágico e telegráfico, à moda oswaldiana - em que o poema devora criticamente o eu a brincar assim com a variação deste sujeito através de possibilidades, principalmente, fonológicas e visuais que trazem, assim, a configuração de um "nós" pautada num eu e um "eutro". Ressalta-se aqui que a performance lírica deste poema pouco se importa em informar sobre o estado de espírito do poeta, mas, sim, há, através do propósito crítico da metalinguagem poética, uma reapropriação crítica do sujeito, para falarmos com Deleuze, que enquanto poiesis e enquanto linguagem, "destrói o senso comum como designação de identidades fixas" (DELEUZE, 2003, p. 3).

É, pois, na palavra, na linguagem, e na poiesis que encontraremos a voz fundamental deste eu lírico, e não fora desta conjuntura. Sobre esta tensão do "eu" e do outro, ou melhor, do outro que se dá pela linguagem, André Gardel ao utilizar o exemplo da canção "Fora de si", do CD *Ninguém*, elucida bem esta dissonância através do choque significativo dos versos da canção:

> no trecho "eu fico oco/ eu fica bem assim/ eu fico sem ninguém em mim", o uso do verbo na terceira pessoa, fica inicia a trajetória de relacionamento do estranho com o outro e faz do eu ele, o criador criatura, do sujeito expandido romântico voz lacunar cabralina, do ser existencial linguagem poética, a partir da contribuição milionária de todos os erros oswaldianos. Por outro lado, a terceira pessoa materializa a saída de si, cristaliza a presença/ausência do outro, e o ente ninguém se torna o mesmo (GARDEL, 2004, p. 118).

Não à toa que a imagem/símbolo da água é recorrente nos poemas de *n.d.a.* nos sugerindo essa integração/desintegração que dissolve um eu-sígnico a todas as coisas. É no mar, por exemplo, do poema "mar é maré" (ANTUNES, 2010, p. 22) , que temos a "interseção/ de estrangeiros/ apartados" esses "estrangeiros", anteriormente – seguindo uma sequência cronológica do livro *n.d.a.* – figura o poema "eutro", que diz "intruso entre intrusos intraduzo" (ANTUNES, 2010, p. 13). Será esse mesmo mar de mar é maré "denso extenso imenso"(ANTUNES, 2013, p. 24) que cabe "tudo que penso"(ANTUNES, 2013, p. 24).

Este mar, seguindo uma ordem cronologicamente do livro em questão, que figura novamente no poema "margem" questionando este "eu" que está e é margem deste "mar" (que pode, nesse caso, ser o melhor símbolo para água) e do deserto - a

que também podemos chamar de nada, que de uma maneira cíclica remonta o título do livro *n.d.a.*.

No poema "margem" a formatação verticalizada dos versos que são minuciosamente articulados entre si, faz com que as palavras se reconfigurem visual e semanticamente de acordo com o segmento propositalmente vertical do poema. Numa espécie de linha-limite, o poema, a "margear" isomorficamente um eu que está entre o limite do mar e do deserto, faz-se portanto, verbo, voz e imagem deste eu – sempre fundido num eutro – que sempre encontra um ponto de fuga, pelo seu caráter verbivocovisual.

qual
mar
gem
vir
gem
de á
gua
fico
dist
ant
e e
pert
o o
bast
ante
do m
eu de
serto (ANTUNES, 2010, p. 30)

Semelhante à qualidade da água o livro *n.d.a.* assume esse caráter integrador, que intersecciona estrangeiros apartados, assim como também pode desintegrar limites supostamente fixados pela linguagem referencial. A palavra por estar numa zona limítrofe, carrega em si este sentido de "mar-gem", que margeia e perfila coisas estranhas, rompendo, entretanto, os limites normativos da língua e nutrindo este "eutro" sígnico – portador de um "puro devir" deleuziano:

> o sumo do suco do extrato grosso espesso concentrado da palavra leve aérea perfumando o ar onde soa o mar onde ecoa mar onde escoa a palavra mar onde escorra a palavra porra até o óvulo ouvido da próxima palavra pessoa (ANTUNES, 2010, p.182).

Eutro: narcisos e ecos contemporâneos

Tendo em vista o sujeito narcísico traçado por Byung-Chul Han na *Agonia do Eros*, o "eu" em relação ao outro

> não consegue estabelecer claramente seus limites. Assim, desaparecem os limites entre ele e o outro. O mundo se lhe afigura como sombreamentos projetados de si mesmo. Ele não consegue perceber o outro em sua alteridade e reconhecer essa alteridade. Ele só encontra significação ali onde consegue reconhecer de algum modo a si mesmo. Vagueia aleatoriamente nas sombras de si mesmo até que se afoga em si mesmo. (HAN, 2017, p. 10)

No poema "pêndulo", Arnaldo Antunes - já consciente e crítico dos limites entre si e o outro e atento ao que diz o velho mito de Narciso - traça no poema um sujeito que vê na sua própria imagem refletida no espelho do banheiro um golpe inevitável do inimigo. Assim diz o poema:

meu corpo camba
leia lân
guido larga
do ergui
do mas
bem
bambo
ainda
sobre ambas
as pernas
descansando
um tanto
ou canta
rolando algo
ambíguo
sob
a lâmpada
apagada
do banheiro
pêndulo
adiando
o novo

golpe
inevitável
do inimigo
espelho (ANTUNES, 2010, p. 26-27)

Vale observarmos inicialmente na estrutura sincopada que recorta o poema na sua forma verbivocovisual, que remete não só ao movimento pendular – já sugerido pelo título – como também à relação simbólica entre Eco e Narciso. De acordo com Brunel (1998) em seu *Dicionário de Mitos Literários*, a ninfa Eco, por ter falado demais e pelo uso enganador das suas palavras, acaba sendo privada da forma fluente e abundante da palavra, conseguindo repetir os últimos sons ouvidos, sem poder comunicar desejos, inquietudes ou sinais de alerta. Por outro lado, ela é vítima de Narciso a amar, e perde sua substância corporal (ela se reduz à voz), desfalecendo, tal como ele, por efeito de uma languidez amorosa (BRUNEL, 1998).

Percebemos, conforme já comentado, na estrutura formal do poema essa característica marcante da ninfa Eco. Isso é muito bem evidenciado nas cesuras silábicas das palavras que cortam os versos do poema, e uso frequente de palavras paroxítonas – cambaleia, largado, erguido, bambo, ainda - que dão um efeito de atraso sonoro reforçando o movimento pendular e sublinhando formalmente a relação simbólica entre Eco e Narciso – que podemos identificar no poema, alicerçando uma leitura mais abrangente do "sujeito narcísico" de Byung-Chul Han (2017) para com a nossa leitura do "eutro" na poética de Arnaldo Antunes.

Se para Ivo Lucchesi o eutro é um portador de um discurso sintonizado com as vozes da maioria, para que assim possa ter a sensação de bem-estar, pois "vive a eutridade como um estado de suspensão de sua dramaticidade" (LUCCHESI, 2006, p. 20-21), para Byung-Chul Han, atravessamos uma época em que "a erosão do Outro, que por ora ocorre em todos os âmbitos da vida e caminha cada vez mais de mãos dadas com a narcisificação do si-mesmo" (HAN, 2017, p. 11) põe em xeque essa "sensação de bem-estar" comentada, então, por Lucchesi (2006), pois com o "inferno do igual, a chegada do outro atópico pode tomar uma forma apocalíptica" (HAN, 2017, p.11). Mas do que trata este outro atópico? Este outro sem-lugar? Byung-Chul Han, no seu livro *Agonia do Eros*, diz que o desaparecimento do outro é um sinal da sociedade que vai se tornando cada vez mais narcisista. Uma sociedade que se esgota a partir de si, e que não consegue se libertar para o outro, tornando-se então numa sociedade sem Eros.

> O Eros aplica-se em sentido enfático ao outro que não pode ser abarcado pelo regime do eu. No inferno do igual que vai igualando cada vez mais a sociedade atual, já não mais nos encontramos com a experiência erótica. Essa experiência pressupõe a assimetria e exterioridade do outro. Não por acaso, Sócrates enquanto amante, chama-a de atopos. O outro que eu desejo e me fascina é sem-lugar. Ele se retrai à linguagem do igual [...]. A cultura atual da comparação constante não admite a negatividade do *atopos*. Estamos constantemente comparando tudo com tudo, e com isso nivelamos tudo ao *igual*, porque perdemos de vista justamente a experiência da *atopia* do outro (HAN, 2017, p. 8-9).

É por esta experiência da *atopia* do outro que também (re)clama a poesia de Antunes. A poesia, em seu estado de Eros, essa força geratriz – essa potência transformadora, conforme grifado pelo próprio poeta - pode ser uma acolhedora deste outro, enquanto alteridade(s), como também pode ser o espaço para a experiência da *atopia* do outro. É, pois, sob a perspectiva deste "outro *atópico*", que Antunes altera criticamente o mito de Narciso, pois diante do "novo golpe inevitável do inimigo espelho" estão em questão pendular: o poema, o poeta, o leitor, o corpo humano e os corpos não-humanos, e (por que não?) o próprio livro. Ou seja, esses elementos que se desdobram, isomórfica e intersemioticamente, em movimentos crítico-reflexivos colaboram aqui para uma visada maior sobre a dimensão do "eutro" na poética de Arnaldo Antunes, e que, por sua vez, ganha eco numa leitura mais abrangente do livro em questão. Neste momento, vejamos, então, como os aspectos intersemióticos que constituem esse poema, e que reforçam um eco significativo ao longo do livro *n.d.a.*, nos põe diante de uma reflexão crítica não só sobre o mito, aqui em discussão, como também retroalimenta o nosso diálogo com o "sujeito narcísico" denunciado por Byung-Chul Han (2017).

Sobre o desarranjo formal do poema valem aqui as palavras de Agamben (2002) que bem explicam a "relevância estrutural" de uma tensão necessária à poesia "entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica". Segundo o filósofo italiano, sobre o instituto poético a que ele define como o fim do poema,

> O desarranjo do último verso é um indício da relevância estrutural e não contingente que tem, na economia poética, o evento que denominei "fim do poema". Como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse, não devesse findar, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraída, já que implicaria esse impossível poético que é a coincidência exata de som e sentido. No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim

> dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética (AGAMBEN, 2002, p. 146).

No poema em questão, podemos notar isso de uma maneira um tanto especial. Vale, nesse caso, observarmos que o sujeito do poema executa um movimento cambaleante – um corpo que "camba/leia lân/guido larga/do ergui/do mas/bem/bambo/ainda/sobre ambas/as pernas [...]"(ANTUNES, 2010, p. 26) - em direção ao "novo/golpe/inevitável/do inimigo/espelho" (ANTUNES, 2010, p. 26-27). Este movimento cambaleante do corpo do sujeito, que não dista do corpo do poema, não só remonta isomorficamente o mito de Eco e Narciso - vale notar que o movimento pendular do poema remete ao estado desfalecente tanto de Eco quanto de Narciso - como também põe o próprio poema sob um olhar crítico sobre si. Pois o poema, neste caso, também está sob a mira do "novo/golpe/inevitável/do inimigo/espelho" (ANTUNES, 2010, p. 26-27).

Numa leitura contemporânea do mito de Eco e Narciso, sob o propósito crítico da metalinguagem, Antunes apresenta o "eutro" sob três movimentos cruciais para discutirmos este conceito, a princípio num plano intersemiótico, através do poema em questão. Num primeiro movimento o poema inicia em primeira pessoa identificada pelo pronome possessivo "meu" do verso " meu corpo camba", que logo em seguida transfigura-se no corpo do poema, muito bem apresentado pela sequencia de versos que aparentam um jogo vocabular avulso ("leia lân/ guido larga/ do ergui/ do mas/ bem/ bambo/ ainda") – essa passagem entre o primeiro movimento e o segundo movimento do poema é bem marcada pelo verbo "camba" ainda no primeiro verso. Este verbo além de ter a acepção comum de mudar, e alterar, ele também realça o sentido sinuoso do movimento pendular que será constante por todo o poema, e que dará o tom metalinguistico de transfiguração de um "eu" para um "eutro" desenvolvido no poema.

Logo após o verso "ainda" temos o terceiro movimento que se divide em duas sequências de versos bastante emblemáticas para este movimento. Numa sequência temos os versos "sobre ambas/ as pernas/ descansando/ um tanto" (ANTUNES, 2010, p. 26) que rementem a uma estrutura humana, e logo em seguida temos a sequência de versos "ou canta/ rolando algo/ ambíguo/sob/ a lâmpada/ apagada/ do banheiro" (ANTUNES, 2010, p. 26) que dá força ao próprio corpo do poema, como também remete à voz "eikônica" do mito de Eco e Narciso. A interação dessas duas sequências

de versos correspondem-se, intersemioticamente, integrando o corpo humano ao corpo do poema - "[...] algo/ ambíguo/ sob/ a lâmpada/ apagada/ do banheiro" – que logo é surpreendido pela sequência de versos – "pêndulo/ adiando/ o novo/ golpe/ inevitável/ do inimigo/ espelho" – que "numa declaração de estado de emergência poética"(AGAMBEN, 2002, p. 146) nos lança uma questão pendular tripartida do eutro. Vale aqui portanto sabermos que o verso "pêndulo" pode se dividir em três novos movimentos, que podemos atribuir ao "eutro".

Num primeiro movimento entre o "eu" e o "outro" temos um aspecto humano que prefigura o poema – este "meu corpo camba/ [...] bambo/[...]sobre ambas/ as pernas/ descansando" (ANTUNES, 2010, p. 26). Já no segundo movimento entre o "eu" e o "outro", temos um movimento pendular que atravessa o próprio corpo do poema – "[...] canta/ rolando algo/ ambíguo/ [...] pêndulo/ adiando/ o novo/ golpe/ inevitável [...]"(ANTUNES, 2010, p. 27), que não só afeta o primeiro movimento, que é de caráter humano, como também afeta um terceiro movimento entre o "eu" e o "outro", que diz respeito aos objetos e o lugar centrais do poema: "a lâmpada/ apagada/ do banheiro [...]/(o) inimigo/ espelho" (ANTUNES, 2010, p. 27).

Os objetos que compõem esse terceiro movimento são fundamentais para avaliarmos o valor do outro em sua alteridade no poema em discussão. Ressalta-se que alteridade na perspectiva de Byung-Chul Han (2017) diz respeito a algo estranho, algo que provoca alguma espécie de reação. Os objetos "a lâmpada" e o "espelho" renovam o mito de Narciso de uma maneira crítica e significativa, pois por conta desses objetos somos forçados a fazer uma leitura deste mito, tendo em vista o eu e outro, numa dimensão que vai para além do si-mesmo narcísico, ou, para falarmos com Han (2017) do próprio "sujeito narcísico", que diante do "inferno do igual" - igualando cada vez mais a sociedade atual – se afoga em si mesmo.

Conforme Brunel de acordo com a fábula ilustrativa do mito, "certa vez no Campo, Narciso aproxima-se de uma fonte límpida que nunca homem ou animal algum havia tocado, rodeada por uma erva fresca e macia. Por instantes ele descansa, mas sentindo vontade de beber,debruça-se sobre a água para matar a sede. Percebe, então, sua imagem e imediatamente apaixona-se por ela [...]. Sem saber, deseja a si mesmo" (BRUNEL, 1998, p. 747).

O ambiente campestre e, aparentemente, ameno descrito na fábula, no poema de Antunes ganha contornos prosaicos e apresenta um sujeito a ser iluminado por uma

hesitante "lâmpada apagada do banheiro". Acrescenta-se aqui o adjetivo hesitante pois a lâmpada ao ser ligada poderá iluminar o momento chave do poema em que o sujeito está diante do "novo golpe inevitável do inimigo espelho". Os adjetivos "novo" e "inevitável" que qualificam este golpe contra o sujeito do poema, imprimem uma certa dramaticidade para a cena – o que mantém o diálogo do poema com o mito original - mas, que, por sua vez, não perde o tom prosaico pelo fato de aqui estarmos diante de uma cena cotidiana: alguém diante do espelho, no banheiro. A lâmpada tem um valor simbólico bem relevante. Esta, ao ser acionada, traz clareza a uma reflexão crítica sobre o sujeito (narcísico ou não) do poema, o poema em-si, e o próprio leitor do poema.

O emblemático verso "pêndulo", que muito bem justifica o título, configura todo movimento intersemiótico. Primeiramente faz referência à "lâmpada apagada do banheiro", em seguida, numa leitura isomórfica, podemos fazer referência ao corpo do próprio poema – "cantarolando algo ambíguo" – que se caracteriza por uma estrutura cambaleante – "lân/ guido larga/ do ergui/ mas/ bem/ bambo", e também devemos fazer referência a um alguém – "meu corpo camba/ leia [...]/ ainda/ sobre ambas/ as pernas". Mas vale a ressalva de que o "pêndulo" marca um divisor no poema pois é este verso que faz a transição crítica de todo o percurso do poema para o *adiar* do "novo/ golpe/ inevitável/ do inimigo/ espelho".

Aqui, a relação isomórfica entre o poema de Arnaldo Antunes e o mito em questão é ainda mais realçada quando, ainda seguindo as definições de Brunel, observamos que "a analogia assinalada por Ovídio entre a reflexividade do som e da imagem provocará toda uma corrente de interpretação [...], uma vez que o nome de Eco é entendido nesse texto (mítico) como sendo eikôn, ou seja, imagem[...]" (BRUNEL, 1998, p. 290) . Nesse caso, vale atentarmos para o fato de que o espelho – no poema de Antunes - será o objeto principal para que possamos fazer a correlação com o mito de Narciso. Principalmente, se levarmos em conta a sequência de versos "adiando/ o novo/ golpe/ inevitável/ do inimigo/ espelho". Pois temos nessa sequência, uma carga de dramaticidade que traz um certo contraste para a cena cotidiana apresentada no poema, o que fica mais evidente quando é atribuído o adjetivo "inimigo" ao objeto principal desta passagem: o espelho, que remete à "fonte límpida que nunca homem ou animal algum havia tocado" (BRUNEL,1998, p. 747) correspondendo ao antigo mito.

Ora, estamos sob a lâmpada apagada diante de um pêndulo adiando o novo golpe inevitável do inimigo espelho. Em outras palavras, estamos diante de uma espécie de "golpe" de dados mallarmaico. O poema-pêndulo aqui se desdobra para além do eco sonoro e imagético provocado pelo antigo mito, e também nos faz refletir criticamente sobre o espelho, agora, contemporaneamente, inimigo. Se para Agamben (2009, p. 63) contemporâneo é "aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro", estamos aqui, sob a lâmpada apagada a refletirmos sobre nós mesmos diante do inimigo espelho. Ao acendermos a lâmpada do banheiro, um ato tão trivial, estamos nos dispondo ao golpe inevitável do inimigo espelho.

Diante do inferno do igual onde o "sujeito narcísico" (HAN, 2017) não consegue perceber o outro em sua alteridade e reconhecer essa alteridade o espelho, então, torna-se o seu próprio inimigo. Ou seja, aquilo que lhe é verdadeiramente estranho, aquilo que realmente lhe altera, vem a ser um golpe inevitável do inimigo. Tão contemporâneo quanto o poema de Arnaldo, talvez tão claro quanto a luz acesa a refletir este golpe inevitável diante do inimigo espelho, valem aqui, mais uma vez, as palavras de Agamben (2009, p. 63): "contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele." Desafiador nesse caso é ser, pois, tão contemporâneo quanto o mito de Eco e Narciso, e diante do inimigo espelho "receber o facho de trevas que provém do seu tempo" (AGAMBEN, 2009, p. 63). Ser assim o outro como a si próprio – traço característico da poética de Antunes - é um movimento intersemiótico pendular que não só perpassa esse poema como também ecoa e reflete por todo o livro *n.d.a.*. Este livro inaugurado pelo poema "eutro" – comentado anteriormente. "eutro" este poema-conceito que "intruso entre intrusos intraduzo/ o me smo/ no me io/ do eu tro" (ANTUNES, 2010, p.13) – este conceito que perpassa e especula "essa página/ em branco/ intacta/ ensaio de catre/ sem letra/ ou fala/ que o olhar vigia/ de esguelha" (que através da palavra "se intro/ duz às cegas/ na luz negra" (ANTUNES, 2010, p. 37) transpassando por essas páginas deste livro, essa "selva/ de barulhos/ entre/ tantos outros/ rostos/ sorri/ dentes/ brancos/ e brilhantes/ dança/ entre/ tanto ausente"(ANTUNES, 2010, p. 38-39), que

em cada f

olha
ver
o cadá
ver
de cada
ver
de que
escre
ver
em cada f
olha (ANTUNES, 2010, p. 50)

e fazendo a ressalva de que "quando o texto acaba a escrita continua"(ANTUNES, 2010, p. 73) e "enquanto isso/ o poema está parado"(ANTUNES, 2010, p. 85). No final do livro, todo esse jogo intersemiótico (que mostramos aqui numa brevíssima amostra por palavras pinçadas de poemas que compõem *n.d.a.*) é "você" (ANTUNES, 2010, p. 202-203) – refletido espocado em duas páginas. Este outro, ou melhor, este eutro.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura 1* São Paulo; Duas Cidades: Ed. 34, 2003

_____, Theodor W. *Teoria estética* Portugal: Edições 70, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. *Revista Cacto*. n. 1, ago. 2002.

_____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no Campo experimental*. 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso:* Antologia. São Paulo: Publifolha, 2006.
_____. *n.d.a.* São Paulo: Iluminuras, 2010.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

HAN, Byung-Chul. *Agonia do Eros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

LUCCHESI, Ivo. O Eutro e a crise das quatro categorias. *Tranz*. Edição 1 – publicação ...etc (estudos transitivos do contemporâneo) dez. 2006. Disponível em: <www.tranz.org.br/1_edicao/pdf/ivo_lucchesi_o_eutro.pdf>. *Acesso em: 20 set. 2017.*

SAMBA-ENREDO: A FORMAÇÃO DE UM GÊNERO CANCIONAL GENUINAMENTE BRASILEIRO

Jackson Raymundo (UFRGS)[1]

Resumo: Criado para ser o hino das escolas de samba ao longo de seus desfiles, o samba-enredo se desenvolveu nas periferias urbanas protagonizado, majoritariamente, por pessoas de pouco acesso ao ensino formal, constituindo uma poética peculiar. Primeiro, por tardiamente apresentar traços do épico (MUSSA & SIMAS, 2010), gênero literário que parecia fadado à extinção. Segundo, por trazer à tona tanto a popularização dos heróis da historiografia oficial, como nos primeiros tempos, quanto a crítica e a contestação dessa mesma historiografia – excludente com negros, indígenas e pobres –, como se deu da década de 1960 em diante, com ciclos de maior ou menor ocorrência desse aspecto.
Palavras-chave: Samba-enredo; Canção popular; Poesia oral; Literatura brasileira; Carnaval.

Dentre as formas contemporâneas de poesia e manifestação literária (partindo de um conceito amplo de poesia e de literatura, não limitado à sua expressão escrita), a canção é uma das de maior capilaridade. Entoada coletivamente e tendo em sua base a memória e a transmissão oral, a canção, com o advento da indústria fonográfica e da radiofusão no século XX, se tornou um dos principais meios de simbolizar histórias, sentimentos, culturas de indivíduos e de um povo.

No Brasil, entre os gêneros cancionais formados a partir da cultura do próprio país está o samba-enredo. Criado para ser o hino das escolas de samba ao longo de seus desfiles carnavalescos, se desenvolveu nas periferias urbanas protagonizado, majoritariamente, por pessoas de pouco acesso ao ensino formal, *outsiders* da cultura letrada hegemônica. Brasileiro por excelência, o samba-enredo, a partir do Rio de Janeiro, capital federal à época dos primeiros desfiles de escolas de samba, constituiu uma poética peculiar.

Primeiro, por tardiamente apresentar traços do épico (MUSSA & SIMAS, 2010), gênero literário que parecia fadado à extinção. Segundo, por trazer à tona tanto a popularização dos heróis da historiografia oficial, como nos primeiros tempos, quanto a crítica e a contestação dessa mesma historiografia – excludente com negros, indígenas e pobres –, como se deu da década de 1960 em diante, com ciclos de maior ou menor ocorrência desse aspecto.

Esta comunicação é parte de pesquisa empreendida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob

[1] Graduado em Letras (UFRGS), Mestre em Letras (UFRGS), doutorando em Letras (UFRGS). Contato: jackson.ufrgs@outlook.com.

a orientação do professor Luís Augusto Fischer, com o objetivo de, em uma tese de doutoramento, estudar a formação desse gênero cancional tipicamente brasileiro e sua contribuição para a história da canção popular e da própria literatura brasileira. No *corpus* da apresentação, a análise do gênero por meio de dois sambas-enredo antológicos (ambos campeões do carnaval): um ufanista acerca da História oficial - "Liberdade, Liberdade, Abre as Asas sobre Nós", da Imperatriz Leopoldinense em 1989 – e o outro que contradiz as versões vitoriosas – "As histórias que a História não conta", da Mangueira em 2019.

A formação de um gênero cancional brasileiro

País de dimensões continentais – quinto maior do mundo em território, sexto em população, nova economia e responsável por 80% dos falantes da língua portuguesa –, desde o século XIX a busca de uma "identidade nacional", de uma característica "brasilidade", permeou o pensamento intelectual no Brasil.

No início do século XX, a afirmação dos estados nacionais coincidiu com o surgimento do rádio e da gravação elétrica, quando se passa a constituir uma indústria fonográfica de fato. Assim, facilitou-se a consagração de manifestações musicais como gêneros "autenticamente" nacionais: foi o caso, por exemplo, do tango na Argentina e no Uruguai, da cúmbia na Colômbia, do samba no Brasil e, em boa medida, do *jazz* nos Estados Unidos.

Um elemento foi fundamental para a formação e difusão da música brasileira: o carnaval. Boa parte da produção musical voltava-se aos festejos momescos. A partir de "Pelo Telefone" (Donga e Mauro de Almeida – a autoria é controversa), de 1917, e, sobretudo, no decênio seguinte, o samba consolida-se como música de carnaval.

Mais tarde, em 1932, é criado o desfile de escolas de samba no Rio de Janeiro, originado de uma iniciativa do jornal *Mundo Sportivo*. Estruturado em forma de campeonato, ocuparia a escassez de notícias do período de recesso esportivo. A cobertura da imprensa à época mostra que a expectativa e a repercussão foram imensas. Disse *O Globo*, concorrente do periódico organizador, em sua edição de 6 de fevereiro de 1932:

> Todas as atenções da cidade se voltam para o campeonato de samba que se realizará, amanhã, na Praça Onze. O torneio sonoro é devido, como se sabe, a uma ideia brilhante do "Mundo Sportivo". Trata-se de um acontecimento que impressiona, sobretudo pelo pitoresco incomparável. O campeonato de samba

> é rigorosamente inédito entre nós. Daí um dos motivos do sucesso rumoroso que alcançou. O desenrolar das competições será acompanhado por profunda atenção, por uma multidão incalculável. Só muito raramente um espetáculo terá despertado o máximo absorvente interesse que o "certamen" de "Mundo Sportivo" despertou. Não será exagero dizer que toda a cidade está diretamente interessada aos desfechos do torneio. A maioria dos bairros e zonas enviará representantes para a conquista do título de "escola" campeã. O número de concorrentes já oferece uma ideia das possibilidades de um concurso que se realizará dentro de tão esplêndidas condições. O desenrolar normal do campeonato está assegurado pelo rigor do regulamento [...]. Não é possível, também, haver qualquer dúvida sobre as decisões que, porventura, venha a tomar o júri, pois que este se compõe de figuras inatacáveis, intelectuais de grande e merecido prestígio nos meios da cidade [...]. (O GLOBO, 1932)

Alguns anos depois, em 1934, com o Brasil já vivendo a Era Vargas, é criada a União das Escolas de Samba (UES), que traz consigo uma característica que se tornaria intrínseca ao novo modelo de fazer carnaval: a expressão de uma "brasilidade". Em carta dirigida ao prefeito Pedro Ernesto, Flávio Costa, presidente da entidade, afirma:

> "A União das Escolas de Samba, organização nova, que vem norteando os núcleos onde se cultiva a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes do cunho essencial de brasilidade, para que a nossa máxima festa possa aparecer aos olhos dos que nos visitam em todo o esplendor de sua originalidade [...]." (CABRAL, 2011, p. 104).

Não era apenas uma nova festa que irrompia com o desfile das escolas de samba, mas um novo gênero artístico. Alguns fatores contribuíram para a sua formação: a) a busca de legitimação social por parte dos sujeitos protagonistas - negros, moradores da periferia da cidade e de baixa escolarização; b) a tentativa de assegurar a subvenção pública; c) o alinhamento do Brasil a outros regimes ultra-nacionalistas naquele período de tensão na geopolítica mundial; d) a admiração e entusiasmo da intelectualidade com a capacidade de síntese de uma pretensa nacionalidade representada pelas escolas de samba.

Se nas primeiras décadas essa afirmação do carnaval como símbolo carioca e nacional já era perceptível, isso se acelera com o contexto político e social da década de 1930. O mundo vivia uma onda de nacionalismos exacerbados, que logo culminaria na Segunda Guerra, enquanto o país tinha na direção política da Nova República a exaltação aos "valores pátrios" e o próprio fomento à construção de uma identidade nacional e de identidades regionais. Agregado a isso, as novas tecnologias faziam com

que o rádio e a indústria fonográfica se disseminassem, unindo o país por meio da música e da informação.

Em 1937, a noção de que as escolas de samba serviam aos propósitos nacionalistas estava tão impregnada que o relatório da comissão julgadora dos desfiles consignou que elas eram "a parte maior, mais interessante e mais nacionalista do carnaval carioca" (CABRAL, 2011, p. 124).

Formalizando o que antes estava implícito, em 1938 a União das Escolas de Samba estabelece no regulamento dos desfiles a exigência de apresentações "de acordo com a música nacional", não permitindo nos enredos "histórias internacionais, em sonho ou em figuração" (id., ibid., p. 128). Tal autoimposição permaneceria até a década de 1990, influenciando decisivamente o gênero na sua essência, porém não impedindo muitas inovações e subversões.

Esse novo modo de desfilar o carnaval, em cortejo e obedecendo a um enredo, precisava de uma música apropriada às suas particularidades. Nasce, então, o samba-enredo, gênero que parte de uma transposição de outro universo semântico, o da sinopse do enredo, em geral escrito em forma de prosa, para se transformar em canção. Submetido à avaliação, que é dividida em letra e melodia, o samba-enredo é parte do desfile, que, por sua vez, é ao mesmo tempo espetáculo e competição.

As características do samba-enredo, como toda manifestação cultural viva (e, portanto, dinâmica), não se deu de uma hora para outra. Ao longo de quase um século de gênero, muitas foram as transformações em seu escopo semântico, na estruturação poética e melódica e, ainda, no ritmo de suas canções.

Uma análise mais aprofundada permite perceber algumas recorrências, rupturas e fatos episódicos. A pesquisa de Doutorado, à luz da teoria de Braudel (1992) acerca dos tempos historiográficos, observou a existência de *longuíssimas durações*, *longas durações*, *ciclos* e *eventos* na poética cancional do samba-enredo do Rio de Janeiro.

Entre as *longuíssimas durações*, aquilo que está na poética das escolas de samba desde a sua gênese, está a homenagem aos "heróis nacionais" – fato coerente com a tematização compulsoriamente patriótica estabelecida desde a década de 1930. Um olhar mais atento, contudo, faz constatar uma transformação na representação desses "heróis".

Na década de 1960, o negro, "representante" maior da arte das escolas de samba, porém até então raramente representado, torna-se protagonista de alguns desfiles considerados antológicos, destacadamente do Salgueiro. São celebradas personalidades como Zumbi dos Palmares, Ganga Zumba, Chico Rei e Chica da Silva, de presença insólita na historiografia.

Sublinha-se que a ampliação de perspectiva acerca dos "heróis nacionais" não significou uma substituição. Tal como outros movimentos da cultura popular brasileira, ocorreu uma "troca", uma "negociação", fazendo com que narrativas hegemônicas e minoritárias seguissem simultaneamente tendo a sua vez.

O estudo dos tempos historiográficos, adaptados à História da Literatura, fez notar também a ocorrência de alguns *ciclos* na poética do samba-enredo, como na década de 1980 e na segunda metade dos anos 2010.

O primeiro *ciclo* mencionado se caracterizou pela queda da ditadura militar, o fim da censura e toda a expectativa gerada pela redemocratização. Acontecimentos como os centenários da Abolição da Escravatura, em 1988, e da Proclamação da República, no ano posterior, trouxeram a reflexão sobre o sentido e as consequências de tais fatos históricos.

O segundo *ciclo*, por sua vez, se deu em um contexto de profunda crise política, econômica e social. Após um período de estabilidade democrática e social, o Brasil vive um golpe parlamentar contra a presidenta Dilma Rousseff, em 2016, uma ascensão do conservadorismo (ou reacionarismo), explicitada a partir de 2013 e que desemboca na eleição do político de extrema-direita Jair Bolsonaro, em 2018, além de conviver com o retorno de índices alarmantes de desemprego, que fizeram a desigualdade disparar, e a volta da censura nas artes, que parecia uma página virada da História.

A tensa conjuntura do período se refletiu no repertório das escolas de samba cariocas. Se até 2015 os enredos críticos estavam praticamente ausentes, em 2016 isso começa a mudar, mas de modo ainda tímido e representando um sentimento de indignação difuso. Em 2017, cresce o número. É em 2018, contudo, que a crítica política e social ressurge como tudo, apontando uma tendência para o período. Em 18, cinco das 13 agremiações do Grupo Especial do Rio de Janeiro tiveram enredo com viés de crítica social; em 19, foram oito entre as 14 concorrentes. Além disso, um fato não

pode passar despercebido: as 5 escolas de enredo crítico foram simplesmente as 5 primeiras colocadas em 2018.

A seguir, analisam-se dois sambas-enredos de períodos diferentes – e perspectivas igualmente distintas: "Liberdade, Liberdade, Abre as Asas sobre Nós", da Imperatriz Leopoldinense em 1989, e "História pra ninar gente grande", da Mangueira em 2019. Em comum, o fato de abordarem personagens "heroicos" da história brasileira, além de seus desfiles terem se sagrado campeões e sua música permanecido para além do período carnavalesco. Como diferença substancial, a escolha dos heróis celebrados e a narrativa historiográfica enfocada.

Estudo de caso: Imperatriz Leopoldinense, 1989 - "Liberdade, Liberdade, Abre as Asas sobre Nós" (Compositores: Niltinho Tristeza, Preto Jóia, Vicentinho e Jurandir)

Mostrando a força que a canção pode ter, o samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense em 1989 se consagrou como um dos clássicos do gênero vencendo até mesmo um desfile considerado apoteótico, como foi o da Beija-Flor aquele ano, com seu desfile *Ratos e urubus, larguem minha fantasia*, do carnavalesco Joãosinho Trinta, em que Cristo Redentor vestido de mendigo foi censurado pela Igreja Católica, aparecendo coberto com a icônica frase: "Mesmo proibido, olhai por nós". Mesmo sem uma performance tão surpreendente no conjunto do desfile, a escola de Ramos conseguiu levantar o público e agradar o júri por meio de seu samba. "Naquele ano houve uma melodia romântica que se impôs às circunstâncias de forma mais eficiente do que muito canto de guerra", sublinha Mello (idem).

O enredo foi organizado em "cinco momentos que contribuíram sobremaneira para a transformação do nosso processo político", conforme a sinopse oferecida à imprensa: 1) Império rico e incoerente com a nossa realidade econômica; 2) A Guerra do Paraguai e o fortalecimento da nossa classe média e do Exército; 3) Imigração italiana; 4) Abolição (tratada como uma "consequência inevitável da imigração"); 5) Proclamação da República.

Mesmo sendo o (único) desfile de comemoração do centenário da República brasileira, a estética do desfile foi majoritariamente monarquista. Mello (ibidem, p. 265) afirma:

> O abre-alas foi uma brilhante coroa espelhada, símbolo da escola que lembra no próprio nome a mãe do imperador destronado em 1889. E o dourado nas primeiras alas, em estandartes e na própria bandeira, dizia o quanto a nobreza é um espetáculo e, ao mesmo tempo, a cara da Imperatriz.

A narrativa, sob essa perspectiva, é contraditória também na letra do desfile. Códigos positivos e negativos se revezam ao falar do período imperial. O Império "decadente" é "muito rico" e "incoerente", mas também "era fidalguia", e "A nobreza enfeita o luxo do salão". Duque de Caxias, "o duque imortal", patrono do Exército, "nunca mais" será esquecido, expressa a letra.

A representação da Princesa Isabel no samba-enredo é altamente positivada. É tratada como "heroína", a Lei Áurea é "divina", e para a monarca o negro "dançou, comemorou, o fim da sina".

> Pra Isabel, a heroína
> Que assinou a lei divina
> Negro dançou, comemorou
> O fim da sina [...]

O samba-enredo apenas nos versos finais se refere à Proclamação da República, mostrando que, no contexto do enredo, de fato desempenha o papel de somente um dos cinco momentos definidores da autonomia política brasileira.

À parte as controvérsias historiográficas, foi consagrado pela indiscutível qualidade musical. Mello (op. cit.) observa que a canção foge da estrutura tradicional do gênero samba-enredo, composta por uma primeira parte, um refrão no meio, uma segunda parte e um refrão final. "Liberdade, liberdade…" possui apenas um refrão, de muita força, sendo o conjunto da narrativa expresso de modo bastante direto.

Estudo de caso: Mangueira, 2019 – "História para ninar gente grande" (Compositores: Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Danilo Firmino e Manu da Cuíca)

Lançado no "atípico" 2018 (a expressão foi utilizada por Martinho da Vila em seu livro de crônicas publicado no ano seguinte), o desfile da Mangueira de 2019 já nasceu antológico. Batendo de frente com o avanço reacionário do período, acentuado com as eleições de 2016 e de 18, o samba surpreendeu a crítica pela qualidade e pertinência

política. Foi um verdadeiro manifesto político-cultural de resistência, bastante sintonizado ao singular ano de 2018 e ao contexto que surgia em 19.

Com seu enredo "História pra ninar gente grande", a Mangueira buscou desconstruir fatos consolidados da historiografia hegemônica e os heróis "emoldurados". Nas palavras da sinopse do enredo desenvolvido pelo carnavalesco Leandro Vieira, o objetivo foi defender um "olhar possível para a história do Brasil", "uma narrativa baseada nas 'páginas ausentes', uma "outra versão".

> "O enredo da Mangueira é um olhar para a História do Brasil interessado nas páginas ausentes, a história de índios, negros e pobres, heróis populares que não foram para os livros. Gente que a gente não aprende na escola. É a história de Sepé Tiaraju, Cunhambebe, Teresa de Benguela, Dandara e tantos outros que não tiveram protagonismo." (LEANDRO VIEIRA, *entrevista*, TV Globo)

Assim, na perspectiva do enredo da escola, o Brasil não foi "descoberto", e sim "dominado e saqueado". O Brasil seria os mais de 11 mil anos de ocupação amazônica, e não pouco mais de cinco séculos desde a chegada dos portugueses. A História oficial não teria respeitado os povos indígenas em suas lutas e sua diversidade – e o enredo discorre acerca de Cunhambebe, dos índios cariris e dos caboclos do Dois de Julho. O enredo desconstrói a imagem mítica positivada em torno dos bandeirantes (que, até décadas atrás, rendiam sambas enaltecedores); são chamados de "assassinados e saqueadores". Dom Pedro I, longe de ser o herói que tornou o Brasil livre, se apossou da coroa antes que alguém do povo brasileiro o fizesse. Marechal Deodoro da Fonseca seria um homem "de convicções monarquistas" que instaurou uma "República continuísta" e sem participação popular e fruto de um golpe. Tiradentes, na ausência de líderes entre os republicanos, fora pintado como herói para ter "um personagem para chamar de seu". Indo de golpe para golpe, mostrando que essa é uma característica da História brasileira, o enredo pula de 1889 para 1964; todos os presidentes militares são criticados, bem como aqueles que levantam faixas pedindo uma nova intervenção militar.

O tom de manifesto político permeia todo o samba-enredo da escola. É objetivo e claro em suas asserções. Ousado, não se rende à fórmula de refrãos fáceis e muitas vezes descolados do conjunto da letra; há apenas um refrão, que nem vem a ser o ponto culminante do samba. Além disso, é recheado de aliterações e versos que se encontram mesmo em estrofes distintas.

O trecho inicial apresenta o enredo, que é a contação de uma nova história para o Brasil, fechando com a assertividade política do verso "Na luta é que a gente se encontra".

> Brasil, meu nego
> Deixa eu te contar
> A história que a história não conta
> O avesso do mesmo lugar
> Na luta é que a gente se encontra

A segunda estrofe começa aliterando "nego" com "dengo", expressando um sentimento brasileiríssimo ao interlocutor. A história do Brasil começa a ser recontada na desconstrução do "descobrimento" de 1500 e na afirmação daqueles excluídos das galerias dos heróis nacionais. O último verso resume a intenção política - "Eu quero um país que não tá no retrato"

> Brasil, meu dengo, a Mangueira chegou
> Com versos que o livro apagou
> Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento
> Tem sangue retinto pisado
> Atrás do herói emoldurado
> Mulheres, tamoios, mulatos
> Eu quero um país que não tá no retrato

Percebe-se, tanto no início do primeiro quanto do segundo verso, uma vocalização alongada da palavra "Brasil", que remonta à entoação ufanista da versão clássica de "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso. A evocação ao Brasil "grandioso" funciona, por um lado, como chave antitética para a narrativa presente nos versos que sucedem em cada estrofe, onde a historiografia hegemônica é desconstruída, e, por outro lado, como prefácio para a outra história da formação brasileira defendida pelo enredo.

A liberdade não é descrita como uma concessão dos ricos e poderosos, mas como produto da resistência dos povos negros escravizados e dos nativos indígenas. No trecho, sobressai-se a afirmação de que a liberdade "não veio do céu / Nem das mãos de Isabel". A "liberdade" remete ao nome da jangada do líder abolicionista Chico da Matilde, o Dragão do Mar, que conseguiu interromper o mercado escravista no Ceará em 1881. Assim, é reforçada a ideia de que a Abolição não fora um presente da monarca, e sim produto da luta dos negros.

> Brasil, o teu nome é Dandara
> Tua cara é de cariri
> Não veio do céu

Nem das mãos de Isabel
A liberdade é um dragão no mar de Aracati

A seguir, o samba-enredo apresenta o trecho que exibiu a maior diferença na gravação em relação à performance no desfile. Os versos "Salve os caboclos de julho / Quem foi de aço nos anos de chumbo" são acompanhados de uma batida marcial, reportando ao período referido, o da ditadura militar. Já o verso "Brasil, chegou a vez de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês", de expressiva aliteração, pode ser entendido como o ponto culminante da canção: em uma das passagens do samba, a percussão é reduzida a um timbau e é feita uma "paradinha" para que as arquibancadas cantassem junto - o que foi efusivamente correspondido. Pesou aí, possivelmente, a repercussão gerada com a presença de Marielle Franco na letra da composição (lembrando que seu nome não constava na sinopse do enredo, apenas no samba-enredo vencedor).

Único refrão da composição, o trecho final demonstra uma consciência do papel que pode ser desempenhado pela escola de samba para jogar luz sobre aquilo que está escondido e camuflado: "Mangueira, tira a poeira dos porões" (coincidência ou não, uma semana após o desfile campeão da Mangueira e toda sua visibilidade à memória de Marielle Franco, a polícia do Rio de Janeiro divulgou os nomes dos prováveis assassinos dela e de seu motorista Anderson Gomes). Os versos derradeiros homenageiam os heróis da própria escola, tanto os anônimos dos barracões quanto ícones como Leci Brandão ou Jamelão, o grande intérprete da história da agremiação: "Ô, abre alas, pros teus heróis de barracões / Dos Brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões".

Distante de qualquer sentimento decadentista, que muitas vezes orienta a crítica sobre a canção e também sobre o carnaval, a Mangueira campeã de 2019 conseguiu comprovar a vivacidade e a contemporaneidade do gênero samba-enredo, que continua capaz de produzir belas canções, além de influenciar e ser vanguarda do debate cultural e político no Brasil.

Referências

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CABRAL, Sérgio. *Escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011. 496.

MELLO, Marcelo de. *O enredo do meu samba - A história de quinze sambas-enredo imortais*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz A. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

TODAS AS "ESCOLAS" DO SAMBA. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1932. Matutina (Geral). Disponível em: https://acervo.oglobo.globo.com/. Acesso em: agosto 2019.

A VOCOPERFORMANCE DE OSWALD DE ANDRADE E A ARTE VOCAL BURGUESA

Leonardo Davino de Oliveira (UERJ)[1]

Resumo: Quem lê a obra - poesias, manifestos, teses, ensaios - do poeta Oswald de Andrade (1890-1954) imagina que a estética modernista da escrita refletisse também no modo como Oswald vocalizava seus poemas. Este trabalho pretende analisar a vocoperformance oswaldiana. Tomando como exemplo o poema "Balada do Esplanada" (do livro *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald* de Andrade, 1927), iremos discutir se Oswald estaria consciente da ironia que vaza de sua voz ao ler seu poema em voz alta, ou estaria apenas apegado às convenções elocutórias de sua época.

Palavras-chave: Oswald de Andrade; Modernismo; Vocoperformance.

No texto "Sobre poesia oral e poesia escrita" Décio Pignatari anota que "quando surge a poesia, as malhas sociais já começaram a emaranhar-se, e o poeta vê reduzindo-se seu auditório, até que suas excogitações poéticas se transformem no monólogo dos dias atuais" (PIGNATARI, 1987). E completa: "o poeta faz do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes" (idem).

Parece ser isto o que anima o eu poético de "Balada do Esplanada" (in: Primeiro caderno de poesia, 1927), de Oswald de Andrade, ao escrever: "Eu qu'ria / Poder / Encher / Este papel / De versos lindos / É tão distinto / Ser menestrel". O pretendente a menestrel sabe que da poesia moderna o suporte é o papel, não mais a voz. Quem lê a obra - poesias, manifestos, teses, ensaios - do poeta Oswald de Andrade (1890-1954) imagina que a estética modernista da escrita refletisse no modo como Oswald vocalizava seus poemas. No entanto, o que se ouve nas raras gravações (de por volta 1950) da voz do poeta no disco Ouvindo Oswald (projeto de Augusto de Campos e produção musical de Cid Campos, 1999) presta tributo à eloquência, à fala (por que não dizer?) burguesa, à oratória pomposa. O alongamento e a altura da penúltima sílaba de cada verso confirmam isso.

Poderíamos dizer que na releitura antropofágica do Modernismo feita pelos tropicalistas Caetano Veloso entendeu esse arcaísmo contaminante do moderno mais

[1] Professor de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Desenvolve pesquisa sobre poesia e vocoperformance. Contato: leonardodavino@yahoo.com.br.

quando canta "Coração materno", de Vicente Celestino, do que quando canta "Tropicália", por exemplo. Mas se temos comumente interpretado como irônica a versão de Caetano para a emblemática canção de Vicente, estaria também carregada de ironia a declamação de Oswald?

Balada do Esplanada
(Oswald de Andrade)

Ontem à noite
Eu procurei
Ver se aprendia
Como é que se fazia
Uma balada
Antes de ir
Pro meu hotel.

É que este
Coração
Já se cansou
De viver só
E quer então
Morar contigo
No Esplanada.

Eu qu'ria
Poder
Encher
Este papel
De versos lindos
É tão distinto
Ser menestrel

No futuro
As gerações
Que passariam
Diriam
É o hotel
Do menestrel

Pra m'inspirar
Abro a janela
Como um jornal
Vou fazer
A balada
Do Esplanada
E ficar sendo
O menestrel
De meu hotel

Mas não há poesia
Num hotel
Mesmo sendo
'Splanada
Ou Grand-Hotel

Há poesia
Na dor
Na flor
No beija-flor
No elevador

Oferta

Quem sabe
Se algum dia
Traria
O elevador
Até aqui
O teu amor

Em tempo, o disco Ouvindo Oswald - sua importância nas pesquisas em torno da palavra cantada - reúne 52 poemas e 2 manifestos. Além da voz de Oswald lendo 15 poemas seus, temos Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Arnaldo Antunes, Lenora de Barros, Omar Khouri, Pauli Miranda e Walter Silveira performando a escrita na voz. Um disco para ouvir com ouvidos livres.

No texto "A arte vocal burguesa" Roland Barthes escreve que "esta arte é essencialmente sinalética, pretendendo impor, não a emoção, mas os signos da emoção" (BARTHES, 1975, p. 109). É o que faz a vocoperformance de Oswald: "não se contenta nem com o simples conteúdo semântico das palavras, nem com a linha musical em que se apoiam: precisa ainda dramatizar a fonética", diria Barthes (idem). Atentemos para as pausas dramáticas entre os versos “Na dor / Na flor / No beija-flor / No elevador”.

Para começar, vejamos a terceira estrofe, núcleo da suposta ironia oswaldiana: "Eu qu'ria / Poder / Encher / Este papel / De versos lindos / É tão distinto / Ser menestrel". Ao vocalizar o texto, o poeta encarna esse menestrel - artista medieval, subsidiado pelos senhores feudais, que declamava poemas de outrem para a corte. Para ser eficaz em sua função de entreter (e, por vezes, denunciar), o menestrel precisava equilibrar cantoria, declamação e dramatização na voz. É o que faz Oswald?

Oswald escreve uma balada imperfeita, posto que, segundo Norma Goldstein, este poema de forma fixa "costuma apresentar três oitavas (estrofes de oito versos,

geralmente com versos de oito sílabas" (1986, p. 55). O poema de Oswald tem sete estrofes, mais um adendo "Oferta", cujos versos, em geral, tem a metade das sílabas formais da norma. Podemos interpretar como um exercício de transgressão entre escrita e voz, oralidade e texto, por exemplo, as aliterações e as terminações em /or/?

Na escrita o eu poemático fracassa no desejo de ser menestrel, embora tente fazê-lo na oralização do poema. Ou melhor, a escrita falha ao registrar o que é da voz. O sujeito cancional burguês gerado ironicamente pelo Oswald leitor/trovador "teima em considerar ingênuos os seus consumidores, para os quais é preciso mastigar a obra e indicar exageradamente a sua intenção, receando que ela não seja suficientemente compreendida", diria Barthes (1975, p. 110).

O eu poético começa o poema assim: "Ontem à noite / Eu procurei / Ver se aprendia / Como é que se fazia / Uma balada / Antes de ir / Pro meu hotel". As inflexões e as modulações elocutórias de Oswald carregam nas tintas, "desenhando" a emoção para o ouvinte.

> Sublinhar a palavra dando um relevo abusivo à sua fonética (...) é praticar uma literalidade de intenção, e não de descrição, é estabelecer correspondências abusivas. Deve-se, aliás, relembrar aqui que o espírito melodramático (...) é precisamente uma das aquisições históricas da burguesia: reencontramos esta mesma sobrecarga de intenções na arte dos nossos atores tradicionais, que são, como se sabe, atores formados pela burguesia e para ela. (BARTHES, 1975, p. 110)

Oswald estaria consciente disso ao ler seu poema em voz alta, ou estaria apenas apegado às convenções elocutórias de sua época? As gravações são feitas pouco antes de sua morte. Esse desejo de significar cada detalhe do verso faz parte da ironia? De acordo com Barthes, "esta arte analítica está votada ao fracasso, sobretudo no campo da música, cuja verdade só pode ser de ordem respiratória, prosódica, e não fonética" (idem). O autor do poema "Pronominais" (Pau Brasil, 1925) - "Dê-me um cigarro / Diz a gramática / (...) / Deixa disso camarada / Me dá um cigarro" - teve a intenção de, como "o bom negro e o bom branco da nação brasileira", destruir "uma ordem intelectual parasita na superfície contínua do canto" (Barthes)?

Menestrel amador, o eu-lírico é incorporado na leitura expressiva, demasiado espetacular, emocionada, absolutamente literal, rompendo com a nuance interna do

desejo (prosódico das ruas, não dos salões) de encontrar poesia "Na dor / Na flor / No beija-flor / No elevador", conforme escreve na derradeira estrofe, antes do adendo: "Quem sabe / Se algum dia / Traria / O elevador / Até aqui / O teu amor".

Esta experiência da poesia deslocada do progressivo lugar de aburguesamento do poeta na cultura ocidental é, sem dúvida, fundamental para entender a proposta estética oswaldiana. Da dor ao elevador, Oswald descentraliza o impulso lúdico. A natureza da poesia é construída: ao rimar dor com elevador, o poeta aponta a permanência da rima, apesar do progresso. Ou seja, aponta a tradição na ruptura: "Pra m'inspirar / Abro a janela / Como um jornal". Do Hotel Esplanada, esta janela se abre para o Vale do Anhangabaú (história, tradição) e para o Teatro Municipal de São Paulo (tradição, Semana de 1922).

A contar pelo desenho feito por Oswald, o elevador não funciona, este jogo entre tradição e modernidade tão pertinente no pensamento do Brasil. O desenho remete à inocência de um Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade, em que a escola é Pau Brasil, a classe é primária e a professora é a Poesia. Em poucos traços um desenho, em poucas linhas um poema. Instantâneos, concisão, velocidade, brevidade do contexto. O poeta desenha como quem mata o tempo, enquanto aprende com a poesia.

O elevador está para os anos 1920, assim como a margarina está para os anos 1960, como signo da modernidade. A margarina deixa de ser item culinário e se populariza na mesa do morador das cidades, como substituta da manteiga. A margarina à mesa matinha uma relação com a ideia de civilidade e progresso, contrário ao que se classificava como rural e tradicional no Brasil. "Você precisa saber da piscina / Da margarina / Da Carolina / Da gasolina / Você precisa saber de mim", canta Gal Costa em "Baby", de Caetano Veloso, no disco manifesto da Tropicália.

Tudo isso é antecipado no modo irônico da leitura em voz alta feita pelo poeta modernista. A recusa à linguagem tradicional, ao "lado doutor", como ironiza Oswald no "Manifesto Pau-Brasil" e o discurso anti-retórico são enfrentados com tradição e retórica. "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos", portanto, não se reflete na voz que lê o poema escrito.

Em 1987, Cazuza encerra o seu disco Só se for a dois com a apresentação de uma versão adaptada do poema "Balada do Esplanada". Se Oswald declamava e

dramatizava, Cazuza canta e distensiona o "fracasso" do eu-lírico. A sonoridade blues acompanha a voz do cancionista numa balada, esta sim, vocoperformada mais aos moldes da estrutura coloquial da linguagem. O ouvinte é embalado por uma canção de aparência amadora, como si quem canta estivesse perto (íntimo) de quem ouve. Sem o afastamento corporal imposto pela grandiloquência da performance vocal (irônica?) de Oswald. Cazuza faz uma canção para tocar no rádio.

Balada do Esplanada
(Oswald de Andrade / Cazuza)

Ontem de noite eu procurei
Ver se aprendia como é que se fazia
Uma balada, antes de ir pro meu hotel

É que esse coração
Já se cansou de viver só
E quer então
Morar contigo no Esplanada
Contigo no Esplanada

Pra respirar
Abro a janela
Como um jornal
Eu vou fazer a balada
Fazer a balada
Do Esplanada e ficar sendo o menestrel
E ficar sendo
O menestrel do meu hotel
Do meu hotel

Mas não há poesia em um hotel
Nem mesmo sendo
O Esplanada, um grande hotel
Há poesia na dor, na flor, no beija-flor
Na dor, na flor, no beija-flor, no elevador
No elevador

Na balada "Burguesia" Cazuza faz o diagnóstico: "A burguesia fede / A burguesia quer ficar rica / Enquanto houver burguesia / Não vai haver poesia" e a autoavalição: "Eu sou burguês, mas eu sou artista / Estou do lado do povo". Foi, certamente, esta capacidade de tematizar o cotidiano, pelo viés de um olhar agudo, que levou Amador Ribeiro Neto a chamar Cazuza de o “cronista do Brasil”: “Cazuza descobriu o Brasil.

Escancarou a cara do país. A golpes de lâmina, é claro. Como convém a um poeta" (2007).

Alguns procedimentos não mudam, se o menestrel era bancado pelos senhores feudais, em "Burguesia", Cazuza canta: "Pobre de mim que vim do seio da burguesia / Sou rico, mas não sou mesquinho / Eu também cheiro mal". O sujeito cancional de Cazuza incorpora a consciência de que "não há poesia / num hotel / mesmo sendo / 'Splanada / Ou Grand-Hotel". Ele tematiza a contradição de quem quer ser menestrel, mas canta de um hotel, de um espaço fechado. "A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos", diz o "Manifesto da poesia pau-brasil". O meta poema é o abrigo que o menestrel constrói. Já que não há poesia em hotel, seja no Hotel Esplanada, seja no Grand Hôtel de la Rotisserie Sportman (onde Oswald teria bebido champanhe com Isadora Duncan). Ambos espaço da burguesia intelectual e/ou econômica. "Vamos pra rua!", convoca Cazuza, desdobrando o sujeito oswaldiano que diz: "Há poesia / Na dor / Na flor / No beija-flor / No elevador".

Se para Raúl Antelo, no prefácio do Caderno, a "descrição negativa do moderno pressupõe que a modernidade deve desconstruir a verdade ilusória da totalidade e armar-se de um olhar que questione a produção da subjetividade, tomando o indivíduo como alguém que pode agir contra a lei", (ANDRADE, 1991, p. 8); podemos perceber na performance de Cazuza a vontade utópica, "enunciação-criança", diria Antelo, ancorada no "princípio-realidade": "Vai haver uma revolução / Ao contrário da de 64 / O Brasil é medroso / Vamos pegar o dinheiro roubado da burguesia / Vamos pra rua".

> O Primeiro Caderno de Poesia funciona como máquina de produzir efeitos de leitura, sob a forma de reprodução, daí que o branco e o traço não entrem como ilustração amena de uma matéria mimetizada pelo texto mas como dispositivos negativos, que esvaziam a eloquência do poema. O caso característico é o do elevador (a rigor, o vazio do elevador, o buraco, sua ausência) duplicado na tabuleta "não funciona" que remete, ironicamente, ao desejo do baladista do esplanada: "poder/encher/este papel/de versos lindos" para confirmar a premissa mor de pau-brasil: há poesia no elevador. (ANTELO apud ANDRADE, 1991, p. 13)

Esvaziamento da eloquência que não está na vocalização do poema. E aqui retorna à pergunta: o desejo de significar cada detalhe do verso faz parte da ironia

oswaldiana? Ou o poeta apenas reproduz um modo de leitura da época, a la século XIX? A pergunta é pertinente porque Oswald vai utilizar os mesmos procedimentos entoativos para ler outros poemas, estes sem o conteúdo crítico à vida burguesa motor de "Balada do Esplanada".

Se Oswald investe no menestrel, Cazuza investe na balada e faz da canção um blues. O poeta da poesia "Pau Brasil", que, de acordo com o prefácio de Paulo Prado ao primeiro livro de Oswald, iria exterminar "de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante", declama com sinceridade os versos, em sua maioria, tetrassílabos; já o roqueiro irrompe num canto que equilibra passionalização e ira juvenil, questionando a retórica sincera do poeta modernista. Da letra, ou seja, do livro, espaço privilegiado do conhecimento, "o poeta faz do papel o seu público", segundo Pignatari (1987), à voz, Cazuza reativa os cantares da origem (infância) da poesia.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno de poesia*. São Paulo: Globo, 1991.
_____. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
ARAUJO, Lucinha. *Preciso dizer que te amo*: todas as letras do poeta. Texto: Regina Echeverria. São Paulo: Globo, 2001.
BARTHES, Roland. A arte vocal burguesa. In: *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1975.
GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1986.
PIGNATARI, Décio. "Sobre poesia oral e poesia escrita". In: *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
RIBEIRO NETO, Amador. "Cazuza, cronista do Brasil". *Cronópios*. Disponível em: http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=2446

O PESO DA CRUZ DE TOM ZÉ E WALY SALOMÃO ENTRE OS AUTOMÓVEIS

Patrícia Anette Schroeder Gonçalves (USP)[1]

Resumo: Uma grande variedade de canções populares-comerciais brasileiras dos anos 1970 figuram o ato de cantar em suas letras. É o caso de "Menina Jesus", de Tom Zé, e de outras canções do disco *Correio da Estação do Brás* (1978). Esse procedimento metalinguístico se mostra também na produção literária de nomes próximos ao chamado "Grupo Baiano". Em "Ariadnesca", texto de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, 1972, Waly Salomão figura o próprio ato de escrever. Propomos, neste artigo, uma comparação entre as duas performances metalinguísticas.
Palavras-chave: Waly Salomão; Tom Zé; Poesia Brasileira; Canção Popular-Comercial Brasileira; Trabalho.

Renato Ortiz (1987) estabeleceu os anos 1960 como marco histórico do planejamento estatal da indústria cultural no Brasil. Depois dele, pesquisadores como Rita Morelli (1991), Márcia Tosta Dias (2000), José Miguel Wisnik (2004) e Walter Garcia (2013) abordaram a questão central de Ortiz no âmbito da canção popular-comercial e do mercado fonográfico nas décadas de expansão da indústria cultural. Suas análises, embora tomem caminhos distintos e partam de diferentes objetos de estudo, consentem no seguinte aspecto: é na década de 1970 que se pode verificar no Brasil uma efetiva estandardização das formas musicais e uma singular expansão da produção no caso das grandes companhias fonográficas.

Enquanto artistas de uma "Era da Televisão", que se envolveram com a publicidade e os mercados fonográfico, cinematográfico e editorial justamente nessa fase de consolidação da indústria cultural no Brasil, os cancionistas, compositores e escritores ligados ao já então encerrado tropicalismo viveram um ponto de giro na década de 1970. Para relembrar Tom Zé em *Tropicália Lenta Luta* (2003), poderíamos dizer que cada um dos agitadores da finda movimentação tropicalista ficou com uma parte do espólio – e alguns, com o próprio túmulo. A brincadeira-metáfora de Tom Zé, que diz ter sido enterrado vivo no velório da Tropicália, é uma imagem exemplar de seu

1 Bacharela e licenciada em Letras (USP), mestra em Filosofia – Culturas e Identidades Brasileiras (USP) e doutoranda em Literatura Brasileira (USP). Contato: patricia.anette@gmail.com.

trabalho poético também em canção, que frequentemente descreve a pobreza e a solidão do eu-lírico e tematizam a vida de artista.

Para além do cancionista iraraense, muitas composições nos anos 1970 dos cancionistas populares-comerciais brasileiros têm por mote o fazer cancional. Esse procedimento metalinguístico, às vezes crítico, se mostra também na produção literária de nomes próximos ao "Grupo Baiano", como Torquato Neto e Waly Salomão. Em "Ariadnesca" (*Me segura qu'eu vou dar um troço*, 1972), por exemplo, Waly sobrepõe dois textos. Um, em itálico, de gênero jornalístico sensacionalista, conta a história absurda de Roque Gomes Mariano, personagem que, mesmo pobre, dá seu jeito e consegue se alimentar somente de gasolina "desde os primeiros meses de sua infância". No texto intercalado, em formatação e linguagem diversos, conhecemos outro protagonista paralelo, cuja profissão é simbólica ("austerofilista"), e cujo nome é anagrama do nome do autor, escrito em caixa alta, YLAW SAID OÃMOLAS – organizador de um seminário "por uma estratégia de vida para o artista pobre". Simbioticamente, o que abre a paródia de reportagem é uma colagem de fotos do próprio Waly performando o ato de beber gasolina.

"Ariadnesca" de Waly Salomão estabelece, ao que parece, uma relação tensionadora e performática entre personagens, narrador-personagem, autor e matéria narrada. Já no álbum *Correio da Estação do Brás* (1978), de Tom Zé, os limites e as distâncias entre o eu-lírico e os seus temas – a miséria, a padronização da música pela indústria fonográfica e a migração nordestina para a Região Sudeste – também parecem se diluir. Neste trabalho, então, propomos uma comparação entre o texto supracitado de Waly e a canção "Menina Jesus", de Tom Zé, levando em consideração as alusões de ambos à migração, à pobreza e à austeridade da vida de artista.

Tomando sua gasolinazinha

Em *Simulacros e Simulação* (1981), o filósofo francês Jean Baudrillard analisa diversas áreas da sociedade para defender que a cultura contemporânea repousaria na dinâmica de simulação do real e que a expansão do hiper-real, inclusive em estética, seria uma espécie de substituição, em regojizo, para um real perdido. Essa mediação da simulação teria substituído qualquer relação anterior de representação – que, embora utópica, *supunha* um real. Para Baudrillard, o que sucedeu com os sistemas de signos

foi, então, um movimento análogo à *precessão da simulação* ao real, ou seja, a transformação desses sistemas em simulacro. Não é difícil entrevê-lo nos nossos dias quando lemos a seguinte descrição de Baudrillard:

> As pessoas já não se olham, mas existem institutos para isso. Já não se tocam, mas existe a contactoterapia. Já não andam, mas fazem *jogging,* etc. Por toda a parte se reciclam as faculdades perdidas, ou o corpo perdido, ou a sociabilidade perdida, ou o gosto perdido pela comida. Reinventa-se a penúria, a ascese, a naturalidade selvagem desaparecida: *natural food, health food, yoga.* (1991, p. 22).

A *simulação* enquanto tal se constitui, portanto, por um fingimento daquilo que *não* somos ou *não* temos; diferentemente da *dissimulação,* por meio da qual fingimos não ter ou não ser aquilo que efetivamente somos. Em uma camada mais abstrata, Baudrillard também desmascara simulacros ideológicos, e um de seus exemplos é a adoção de teses marxistas no primeiro mundo, onde a economia seria triunfante. Nessa posição teórica, o autor identifica a simulação de uma "penúria/signo, uma penúria/simulacro, um comportamento simulado de subdesenvolvido" (BAUDRILLARD, 1991, p. 22) nos países desenvolvidos.

A análise é bastante contraintuitiva para nossos tempos de abordagens decoloniais e pós-coloniais, que apontam para o problema da adoção de teses marxistas *no Sul*, e não no Norte. Ainda poderíamos divergir de Baudrillard mesmo na lógica da crítica à economia política, contra-argumentando com Karl Marx ou com Robert Kurz, por exemplo, sobre os limites do capital e suas crises no centro mesmo de seu desenvolvimento. Mas o objetivo não é debater, aqui, a construção de Baudrillard enquanto argumentação teórica. Levantamos essa reflexão – as teses de verve marxista no primeiro mundo como uma reinvenção de uma *penúria/signo* ou *penúria/simulacro* em momentos e lugares de grande desenvolvimento econômico – com a proposta de que nós a guardemos, por um instante, como uma *imagem,* que vou retomar mais adiante, para pensar o texto de Waly Salomão.

Congelada essa "fotografia" conceitual, enfrentemos um texto que, se não é poema, também não é prosa. Na falta de algo melhor, fiquemos com "narrativa", intitulada "Ariadnesca", escrita por Waly Salomão em 1972, que se desenvolve ao redor do personagem Roque Gomes Mariano. Este é construído por algumas poucas características principais que enumero a seguir: 1) o rapaz é pobre; 2) ele mora em

Itapetininga; 3) seu pai trabalha como mecânico; 4) ele se alimenta exclusivamente de gasolina.

Me segura qu'eu vou dar um troço contém essa história acompanhada por duas fotografias. A primeira é uma fotomontagem em que se vê Waly performando o personagem Roque Gomes Mariano; não se vê bem se de olhos fechados, mas certamente se regojizando com a mangueira de gasolina na boca. Seu título, em caixa alta, é: "ESTE HOMEM VIVE DE GASOLINA HÁ 7 ANOS / BEBE DOIS LITROS POR DIA" (SALOMÃO, 2018, p. 77). E sua legenda vem em itálico (como virão todos os excertos em que se fala de Roque):

> *Roque Gomes Mariano, que mora em Itapetininga, já foi notícia em NP [Notícias Populares]. Este rapaz da foto é o tal que nós informamos, em 25 de maio do ano passado, em ampla reportagem, viver só de gasolina. Não de arroz, feijão ou bife. Nem frango ou pizza napolitana. Gosta mesmo é da 'gasosa', esta fedida que serve para automóveis e caminhões. Mas, como gosto não se discute…* (SALOMÃO, 2018, p. 77).

O fragmento termina dessa maneira, com reticências. Já a segunda foto, mais adiante na seção Ariadnesca, mostra o Corcovado, no Rio de Janeiro[2]. Sua legenda reforça o sentido da fotografia anterior, ao lançar mão mais uma vez do procedimento irônico que põe em suspeita o gênero jornalístico utilizado para tratar do assunto-Roque: "*Nesta casa ele nasceu. Nesta casa ele vive até hoje. Pobre. Mas sempre tomando a sua gasolinazinha..."* (SALOMÃO, 2018, p. 80).

Ainda mais no diminutivo, "gasolinazinha", além de ressoar nossa "cervejinha", carrega um tom de vício e luxúria e contrasta com o contexto de pobreza. A descrição do prazer do personagem é quase lasciva: "A grande satisfação de Roque é quando os que o visitam são proprietários de automóveis. Pedindo licença, Roque retira a tampa do tanque do veículo e, com um canudo, passa a beber a gasolina." (SALOMÃO, 2018, p. 79).

O deslocamento da legenda, que coloca a antiga capital brasileira e um de seus cartões postais no sintagma da pobreza, também recoloca o autor-Waly como performer de Roque, já que ele havia migrado da Bahia para o Rio e aquela era, de certa forma,

2 Roberto Zular (2018) lembra que na reedição do texto "Ariadnesca" para o livro *Gigolô de bibelôs* (1983), Waly Salomão substitui as fotografias dele próprio por Regina Casé no posto de gasolina; e a foto do Corcovado dá lugar a uma fotografia aérea do centro de São Paulo. Em sua análise, Zular entende essa "constante mobilidade" observada em sua reedição já nas representações espaciais do livro de 1972, na "construção de uma geografia cujo sentido é sempre movimento e quase sempre a fuga: no Rio pensar em São Paulo, em São Paulo na Atlântida, na Atlântida… Tudo isso, claro, permeado de TRIPS, drogas e devaneios (...)" (2018, p. 57).

sua casa. Mas qual é o sentido da gasolina nesse contexto? De alguma maneira, ela parece operar a reinvenção de uma *bonança/simulacro*, para jogar com a imagem de Jean Baudrillard, *em uma situação de miséria*.

Uma alegoria de subdesenvolvimento pode ser decalcada em uma primeira camada do texto – caso desejemos experimentar a leitura do conto de Waly Salomão na chave da divisão internacional do trabalho. Quer dizer: o jovem país subdesenvolvido consumindo petróleo, carro, plástico e atraindo a atenção pelo absurdo contrastante da sua realidade industrial incipiente. A paródia de bonança/simulacro ganha força se lembrarmos também das altas do preço da gasolina na época, que colocaram freios ao discurso desenvolvimentista da ditadura militar. Embora hoje lembremos mais das crises de 1973 e 1979, desde o começo da década se falava em crise do petróleo, sobretudo porque 70% do combustível consumido no Brasil era importado. Devido às crises da década de 1970, diretamente ligadas aos países árabes do Oriente Médio[3], o governo brasileiro toma algumas medidas de racionamento e passa a fazer propagandas para desestimular o uso de automóveis[4], além de reduzir a velocidade máxima para 80km/h e em 1977 ter cogitado a limitá-la a 50km/h[5]. Nesse sentido, não deixa de despertar interesse o "fato poético" de Waly Salomão, descendente de sírios e nordestinos, performar o gesto de engolir gasolina.

3 Em 1972, no Estado de São Paulo, lê-se por exemplo um texto de um colaborador de "Paris-Match" cuja leitura pode apreender os termos nos quais a discussão sobre a Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP) se dava: "A ofensa árabe de 1972 é ainda mais generalizada e mais violenta que a de 1970-1971. O governo de Bagdad nacionalizou a 'Iraq Petroleum Company'. (…) O petróleo foi encontrado, 'inventado', no sentido jurídico do termo, pelos ocidentais. A imensa indústria que representa com sua prospecção, sua extração, seu refinamento, sua distribuição, é fruto do labor e do capital do Ocidente. Essas considerações não entram em linha de conta no raciocínio dos países sob os quais a proteção cega da natureza colocou grandes jazidas de hidrocarbonetos. Seu objetivo (…) é substituírem os ocidentais, por meio de exigências e golpes de força." (CARTIER, Raymond. "Os europeus e o petróleo árabe" in *O Estado de São Paulo,* 12º caderno. Domingo, 16 de julho de 1972. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720716-29844-nac-0223-999-223-not/tela/fullscreen. Último acesso: 02/07/2019 às 15:25)

4 As medidas federais do governo de Jair Bolsonaro em 2019 quanto à regulamentação dos automóveis e as suas preocupações em retomar o "prazer do brasileiro em dirigir" mereceriam uma comparação com o posicionamento da Ditadura Militar diante das medidas de racionalização de combustível, por meio de propagandas oficiais ressaltando os prazeres em da direção mais lenta (AGÊNCIA BRASIL, "Bolsonaro defende menos radares 'por prazer em dirigir' in *Exame.* 06/05/2019. Disponível em: https://exame.abril.com.br/brasil/bolsonaro-defende-menos-radares-por-prazer-em-dirigir/. Último acesso: 05/07/2019)

5 Ver a matéria "Brasil cogitou limite de 50 km/h na crise do petróleo – Em meio a outras restrições, medida foi descartada para não 'irritar opinião pública'" in *Estadão Acervo.* 12 de agosto de 2015, s.p. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,brasil-cogitou-limite-de-50-kmh-na-crise-do-petroleo,11338,0.htm. Último acesso: 05/07/2019 às 14:36.

Poderíamos parar aqui, não fosse o outro personagem que atravessa o capítulo "Ariadnesca" e que repõe Roque e sua luxúria-penúria orbitando em outro sentido. A vida de Roque, que comentamos até agora, vem sempre narrada em itálico, mas é intercalada com outra voz em caracteres regulares. Enquanto a narrativa do rapaz que se alimenta de gasolina é inequivocamente uma paródia do jornalismo popular – uma história contada em terceira pessoa distanciada –, o gênero desta outra é bem mais difícil de identificar. Seu tom ácido, do contrário, é de imediato reconhecimento; assim como a linguagem anafórica e a cadência poética. Comparem-se as duas vozes justapostas neste trecho que se segue à descrição lasciva do trecho "Bebe de canudinho":

> O Hospital das Clínicas poderia atender a este caso, ou mesmo a Secretaria de Saúde, pois o rapaz tem um procedimento anormal que precisa ser corrigido.
> Pátria, score a alcançar; name: after against. Clan solidarity. T.F.P. vencendo todos os rounds contra a turma da pesada (heavy gangs): voz de meu pai de minha mãe de meus irmãos de meus amores de meus amigos descida em mim ocupando meu espaço determinando minha vejez.
> *Almoço de Roque é 2 litros de Gasolina.* (SALOMÃO, 2018, p. 79).

Como se vê, a mudança não se dá somente do itálico para o regular: a pontuação muda, justapõem-se elementos, fala-se em inglês bem ao gosto da linguagem descolada da época, o eu-lírico aparece, assim como a crítica à tradição, à família, à propriedade e ao patriotismo se delineia – a tempo de ser retomada pela fala em itálico sobre Roque: *Almoço de Roque é 2 litros de Gasolina*. Essa segunda voz já tinha aparecido antes, mas este trecho é o primeiro em que o eu-lírico se inscreve. E ele reaparecerá algumas linhas depois, após a foto do Corcovado, na conclusão um tanto caótica do texto "Ariadnesca", falando de sua própria penúria/simulacro, deixando claro que o eu-lírico se trata inequivocamente de um artista:

> imported analyses.
> CONSTRUCTION. Background: world's disorder.
> YLAW SAID OÃMOLAS. prof. aula de austerofilismo.
> Não na indaga do que perdeu quando deixou sua casa, YLAW SAID OÃMOLAS organizou seminário – por uma estratégia para o artista pobre – e lá descreveu o estado miserável em que caiu: relatório da conferência dia 26 out. 1970: Estou cansado do meu gemido. não vim aqui para ser feliz. semelhante à luta dos povos tricontinentais, eu preciso de vitórias como marcas, atestados do meu avanço sobre os filisteus.
> (adia discurso ao ouvir rumor de passos na escalera.)
> (SALOMÃO, 2018, p. 80).

Nesse momento do texto, a relação entre Roque e Waly se intensifica. O cruzamento não está somente no artista performando o personagem, mas também no estado miserável, de "austero-filista", com que joga de maneira irônica. Nesse último excerto, WALY DIAS SALOMÃO, ou YLAW SAID OÃMOLAS ensaia um discurso de sofrimento, a partir do qual pede algum reconhecimento frente as vitórias dos filisteus. Ressaltar o "estado miserável em que caiu", e ao mesmo tempo se cansar da dor e enunciar a necessidade de atestados de vitórias, parecem-me um dado interessante para ser contraposto a parte da recepção à poesia da década de 1970 que enaltece o seu aspecto marginal-maldito, etc. Aqui, o inverso de Waly, seu anagrama Ylaw, busca, de alguma maneira, o fio de Ariadne que o tire do labirinto que pode representar tanto o lugar da poesia contemporânea quanto a própria cadeia em que Waly começou a escrever os poemas – preso por porte de maconha.

Se a gasolina poderia à primeira vista assumir o significado de uma sátira à dependência brasileira; em uma segunda camada do texto, mais ambígua, ela se parece com um símbolo sarcástico para o moralismo antidrogas que colocou Waly entre as grades: o rapaz que se alimenta de gasolina não adota simulações de saúde e comida saudável, mas prefere de maneira hedonista a intoxicação com o líquido mais adorado pela sociedade de consumo.

Em paralelo, o artista dá palestras sobre sua austeridade e cansaço; ou melhor, ele *não* faz o seu discurso, impedido pelos passos na escada da prisão. Em sentido semelhante, Roberto Zular enxerga no livro de Waly uma constante presença do inimigo, do outro; e identifica "a impossibilidade de sair da linguagem, tornando o que parecia metalinguagem uma forma de anestesia" (ZULAR, 2018, p. 256).

O peso da cruz

Waly sobrepõe em "Ariadnesca" duas personagens diversas, mas o personagem-Roque não está somente justaposto ao personagem-artista. O adicto por gasolina leva a figura do artista às últimas consequências, e vice-versa. Esse procedimento se repetirá em dois textos ainda do livro, em que o itálico é usado para distinguir a voz do Poeta e a

voz do Guerreiro. Essa justaposição de vozes parece, também, mover a letra da canção "Menina Jesus" de Tom Zé, gravada em 1978.

O álbum fonográfico, intitulado *Correio da Estação do Brás,* foi divulgado como consequência de um trabalho realizado para a TV Cultura em 1976, um documentário em que Tom Zé entrevistava os migrantes vindos da região Nordeste do país na estação de metrô do Brás, em São Paulo. Nas entrevistas da época, nas matérias sobre o lançamento do LP e na própria contracapa essa informação estava presente. Não é de se questionar a influência que essa experiência teve, portanto, na composição de "Menina Jesus", como se pode ver no texto introdutório do encarte e também nas primeiras estrofes.

> O nordestino que vem tentar o Sul só pode visitar os seus quando tiver comprado três importantes símbolos da civilização: um rádio de pilha, um relógio de pulso e um par de óculos escuros.
> Valei-me, minha menina Jesus / minha menina Jesus /minha menina Jesus, valei-me.
> Só volto lá a passeio /no gozo do meu recreio / só volto lá quando puder / comprar uns óculos escuros. // Com um relógio de pulso / que marque hora e segundo / um rádio de pilha novo / cantando coisas do mundo / pra tocar.
> Lá no jardim da cidade / zombando dos acanhados / dando inveja nos barbados / e suspiros nas mocinhas… (TOM ZÉ, 1978, s.p.)

Até aqui, o eu-lírico migrante nordestino toma a frente conforme o texto do encarte, já que falava dos itens de consumo sem os quais não poderia voltar à terra de origem. A estrofe do jardim da cidade nos revela uma vontade de reconhecimento, pelo outro, das conquistas do migrante. Daí para frente, parece haver uma mudança significativa, na canção, dos sonhos e desejos de consumo:

> Porque pra plantar feijão / eu não volto mais pra lá / eu quero é ser Cinderela, / cantar na televisão…
> (…)
> Eu fico aqui carregando / o peso da minha cruz / no meio dos automóveis / mas
> Vai, viaja, foge daqui / que a felicidade vai / atacar pela televisão
> E vai felicitar, felicitar / felicitar, felicitar / felicitar até ninguém mais respirar. (TOM ZÉ, 1978, s.p.)

Nessas últimas estrofes, o eu-lírico se imagina cantando na televisão, por onde chegará uma felicidade para lá de suspeita, que felicita "até o sufocar". Há, aqui, certamente, uma crítica à indústria cultural durante os anos de Ditadura e suas propagandas oficiais. Mas há, ainda, um dado interessante sobre esse artista que *quer* cantar na televisão: ele é denominado de "Cinderela". Ora, no conto, Cinderela não é

simplesmente a personagem pobre que ascende socialmente. Ela tem origens *nobres*, que por um golpe trágico foram escondidas dela; e a partir do reconhecimento, sua condição de nobreza *é reparada.* Esta imagem traz, para a canção de Tom Zé, um tom bastante descrente, não somente quanto à ascensão social do migrante pobre, mas também do artista que pretende fazer sua carreira na indústria fonográfica. Aqui, acredito, um personagem está mais que complementar ou justaposto ao outro: eles parecem coincidir.

Essa sensação fica mais forte quando lembramos que o show do LP *Correio da Estação do Brás* Tom Zé era composto também por uma apresentação instrumental, ao final, que durava em torno de dez minutos. Essa parte do show era tocada com os instrumentos que Tom Zé criara e que tinham uma relação direta com o universo operário: os músicos tocavam enceradeiras e serrotes, e amolavam agogôs em um esmeril. Em matéria de 1978, Nei Duclos, na Folha de São Paulo, explorava as contradições desse show e comentava que a gravadora Continental não havia ficado contente com a decisão de Tom Zé: "A Gravadora de Tomzé (sic) – Continental – não gostou muito desse 'contrabando' experimental na carga de canções que o público vai ouvir durante a maior parte do espetáculo. Mas Tomzé está tranquilo (...)" (DUCLOS, 1978).

O LP já continha outras faixas em que se criticava abertamente procedimentos da indústria fonográfica, como "Lá vem a cuíca", uma canção que satirizava a frequência com que esse instrumento aparecia nas composições mais vendidas daquele ano. Mas a crítica de Tom Zé chegou a ponto de, já no *lançamento* do *Correio,* apresentar seus instrumentos operários experimentais e dizer à imprensa que este era seu último álbum de canções, que só iria compor música instrumental dali em diante[6]. Lançando um álbum de canções, ele anuncia que desistiu disso a partir desse momento, e mostra os seus novos instrumentos, que passam bem longe de uma cuíca. Hoje sabemos que não somente a gravadora Continental não gostou, como encerrou neste disco o contrato com Tom Zé, o que inaugurou o seu período no ostracismo.

6 No mesmo artigo de Nei Duclos: "Correio, segundo Tomzé, é seu último disco de canções. O próximo, fatalmente, será com as soluções encontradas pelo grupo com os novos instrumentos. 'Em vez de juntar dinheiro para comprar um carro, eu invisto tudo num projeto como esse'." (DUCLOS, 1978).

É possível uma interpretação inicial que amarre essas duas construções, que Nei Duclos chamou de contraditórias no caso de Tom Zé, mas que poderíamos denominar de ambíguas. Tom Zé e Waly Salomão estão tratando do assunto "operário", "marginal", "pobre", "migrante", e até mesmo de *arte* operária, miserável, marginal, migrante, experimental; mas eles oscilam em *tratar* disso e *performar*, ou *ser* isso. Ao figurar o fazer poético ou cancional, eles tematizam também a pobreza, a miséria e a mobilidade do *seu* trabalho; além da migração para os centros geográficos da indústria cultural, no caso de Tom Zé, simbolizados pelo Brás, por São Paulo e pela televisão; e no caso de Waly, pelo Rio de Janeiro.

Entender que em alguns momentos eles escreveram sobre seu trabalho artístico "marginalizado" (no sentido usado à época, de estar a margem da indústria cultural) de maneira negativa parece ir de encontro a certa glamourização do "experimental" e do "marginal" pela crítica e pela historiografia literária. Esse, é claro, não é o único produto de sua metacrítica; existe um trabalho intenso com a linguagem – cancional ou poética – e essa metacrítica intensifica aspectos de sua obra. Mas interessa pensar também na metalinguagem de maneira a refletir sobre o peso da cruz dessas obras e desses artistas entre os automóveis, não só no que diz respeito aos aspectos terríveis da ditadura civil-militar – aos passos na escalera, como escreveu Waly – mas igualmente aos aspectos terríveis da reprodução no contemporâneo capitalista.

Referências

BAUDRILLARD, J. "A precessão dos simulacros" in *Simulacros e Simulação.* Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

DIAS, M. T. *Os donos da voz.* São Paulo: Boitempo, 2008.

DUCLOS, N. "Contradições de um artista em construção" in *Folha de São Paulo.* Ilustrada, 19 de maio de 1978.

GARCIA, W. *Melancolias, mercadorias.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

MORELLI, R. C. L. *Indústria Fonográfica* – um estudo antropológico. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira*, Cultura e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SALOMÃO, W. "Ariadnesca" in *Poesia Total.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TOM ZÉ. "Menina Jesus" in _____. *Correio da Estação do Brás.* Continental, 1978. 1 LP, lado A.

WISNIK, J. M. *Sem receita*: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZULAR, R. "O que fazer com o que fazer? Corpo e linguagem nos escritos de Waly Salomão dos anos 1970" in BOSI, V. e NUERNBERGER, R. (org.) *Neste Instante – Novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas, Fapesp, 2018.

CIRCULADÔ DE FULÔ – CAETANO VELOSO E A POESIA CONCRETA

Rafael Julião (UFRJ)[1]

Resumo: A presente comunicação tem por objetivo apresentar as origens e os resultados da aproximação entre a poesia concreta e o tropicalismo musical a partir dos anos 1960, e proceder à análise das realizações estéticas de Caetano Veloso sobre os textos de Augusto de Campos e Haroldo de Campos, com especial destaque para a canção "Circuladô de fulô", não só por sua riqueza estética, mas também por seu caráter revelador de um encontro fundamental para a cultura brasileira do século XX.
Palavras-chave: Poesia concreta; Tropicalismo; Haroldo de Campos; Augusto de Campos; Caetano Veloso.

O objetivo deste trabalho é apresentar as origens e os resultados da aproximação entre a poesia concreta e o tropicalismo musical a partir da segunda metade dos anos 1960, observando três eixos centrais: o contexto histórico, a orientação teórica e as experiências estéticas. Nesse sentido, convém lançar luz, respectivamente, sobre uma atmosfera de modernidade presente no Brasil dos anos 1950 (com expressões contundentes na arquitetura, na poesia e na canção popular), sobre a interferência direta do poeta e crítico Augusto de Campos na definição e na orientação estética do movimento tropicalista (especialmente entre 1967 e 1968) e, por fim, sobre as realizações de Caetano Veloso que evidenciam o impacto das premissas estéticas dos poetas concretos (em especial, as parcerias entre o artista e os irmãos Campos).

Começando pelo contexto dos anos 1950, eu gostaria de lembrar a orientação desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, que ficou célebre por meio do *slogan* "50 anos em 5" e que se materializou na própria construção de Brasília, a nova capital do país. No campo das artes e da cultura, é possível dizer que esse momento resultou em um cenário propício para certa demanda de modernidade, que, de algum modo, retomava as discussões latentes nos anos 1920, em que nossos primeiros modernistas se depararam com os paradoxos que atravessavam o desenvolvimento de uma modernidade brasileira.

Nesse sentido, vale lembrar que essa construção envolvia duas questões principais: como desenvolver essa modernidade brasileira, se grande parte do país vivia uma realidade arcaica, marcada pelo atraso, pela ruralidade, pela desigualdade social e pela

[1] Graduado em Letras (UFRJ), Pós-Graduado em História do Rio de Janeiro (UFF), Mestre e Doutor em Literatura Brasileira (UFRJ). Contato: juliao.rafael@gmail.com.

violência; e como garantir o componente de brasilidade a uma projeção moderna de evidente inspiração estrangeira (primeiramente, europeia e, posteriormente, estadunidense). Ambos os problemas foram enfrentados pelo poeta modernista Oswald de Andrade, que, em seus *Manifesto Pau-brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928), propôs saídas para esses dilemas.

O primeiro manifesto defendia, como se sabe, que "a poesia está presente nos fatos" e que, portanto, era preciso descer do campo sublime da poesia europeia do século XIX para chegar ao cotidiano brasileiro, mirando o registro prosaico dos jornais e recontando a história do Brasil, desde a colonização, a escravidão e o império até a passagem para a república e o processo de modernização das cidades brasileiras. Isso também se refletiria na linguagem, por meio da incorporação da coloquialidade e também das variantes linguísticas, entendidas pelo modernista como "a contribuição milionária de todos os erros".

Com esse registro da vida brasileira, seria possível garantir os traços de singularidade do país, atribuindo a essa modernidade seu caráter nacional. Assim, Oswald de Andrade encaminhou uma leitura dúbia do processo colonizatório e escravista, que, embora nos tenha legado os traços arcaicos de nossa formação e também as heranças negativas sob a forma de desigualdade, miséria, patriarcalismo e brutalidade, em contrapartida, teria também apresentado acidentais consequências positivas, especialmente representadas pela riqueza da cultura brasileira, nascida do encontro de povos de diferentes partes do mundo. A "riqueza étnica", nesse sentido, encontraria paralelo na "riqueza vegetal", unindo-se como elemento característico da brasilidade.

O Pau-Brasil, que evoca essa abundância da natureza brasileira, também serviu a Oswald de Andrade como metáfora da exportação. Desse modo, o poeta apontou a necessidade de deixarmos de ser importadores de produtos estrangeiros (e, mormente, da cultura estrangeira), para sermos exportadores de nossa própria cultura, que se caracterizaria pela originalidade, decorrente da diversidade natural e humana.

A antropofagia, por sua vez, também está vinculada a essa dualidade entre o nacional e o estrangeiro e, por extensão, a essa mesma oposição entre importação e exportação. Usando a imagem do índio antropófago, que devora seus inimigos estrangeiros a fim de conquistar suas características positivas, Oswald propôs uma nova postura cultural diante da cultura estrangeira, o que apontava para a necessidade de

incorporar o que é do outro e transformá-lo a partir de um "estômago" nacional. A metáfora também serviu para elaborar a ideia de que a marca da identidade nacional não está em nenhum traço específico (afinal, o país é formado por povos de diversas origens), mas na mobilidade com que aqui se misturam e se transformam informações culturais, ou seja, na própria capacidade "digestiva".

Essas duas saídas apontavam, portanto, para a solução das dualidades do modernismo brasileiro, uma vez que garantiriam a harmonização de seus paradoxos. Em primeiro lugar, o caráter brasileiro de nossa modernidade estaria garantido pelos traços nacionais (a riqueza cultural e a capacidade de mistura) e o próprio atraso acabava passado em revista, de modo que ele mesmo trazia consigo consequências acidentalmente positivas e férteis para a formação do povo e da cultura brasileira. Restava ao país, portanto, alcançar a modernidade, superando o caráter destrutivo do caminho histórico de formação do país, mas conservando os elementos culturalmente enriquecedores oriundos desse mesmo processo.

A projeção dos triângulos

A atualização do debate sobre a modernidade brasileira nos anos 1950 pode ser pensada a partir de três eventos do período, que nos interessam especialmente para este trabalho: a construção da cidade de Brasília entre 1957 e 1960 (com destaque para o trabalho de três figuras centrais – Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Joaquim Cardozo); a consolidação da poesia concreta de São Paulo (em torno de três poetas – Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari) e, por fim, o advento da bossa nova no Rio de Janeiro (também concentrada em três personagens – João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes). Vale lembrar que o "Plano piloto" de Brasília venceu o concurso em 1957; que muitos dos manifestos da poesia concreta se concentraram entre 1956 e 1957 (e que o "plano piloto da poesia concreta foi publicado em 1958); e que a gravação de "Chega de saudade" por João Gilberto se deu em 1958.

Dessa maneira, podemos observar como a segunda metade da década de 1950, envolta no discurso desenvolvimentista de JK, foi marcada por uma série de manifestações estéticas que buscavam atingir essa espécie de modernidade brasileira. Nos três casos, observamos a radicalização das respectivas linguagens da arquitetura, da

poesia e da canção, valorizando especialmente o significante (seja o espaço e o concreto da arquitetura, seja o caráter sonoro-imagético da palavra na poesia, seja a emissão sonora e a batida do violão na canção) e realizando a premissa modernista de Mies van der Rohe em sua famosa afirmação de que *less is more*, que aponta para uma *estética do menos*, da contenção, da precisão. Essa orientação pode ser evidenciada na economia dos traços da arquitetura moderna, na concisão da poesia concreta e no canto despojado de João Gilberto.

Na narrativa canônica sobre o tropicalismo musical, estamos acostumados a sublinhar um percurso que vai da bossa nova à tropicália, tal como propõe Caetano Veloso no início dos anos 1960, ao decretar a necessidade de retomada de João Gilberto e da "linha evolutiva" da canção popular. Porém, se olharmos de modo mais panorâmico, é possível identificar que o tropicalismo musical, é consequência não apenas da bossa nova, mas de uma ampla atmosfera de modernidade estética que dá forma à virada entre os anos 1950 e 1960. Nessa chave devemos compreender os versos de Caetano Veloso que falam sobre "o monumento no planalto central do país", "os acordes dissonantes" e "a dura poesia concreta de tuas esquinas".[2]

O traçado da linha

Resolvida a questão contextual, seguimos agora para a segunda parte da minha apresentação, na qual pretendo observar como os poetas concretos impactaram a perspectiva teórica e a própria narrativa acerca do tropicalismo. A história oficial do movimento nos conduz ao subsequente contexto dos anos 1960, quando uma geração de artistas brasileiros, surgida na esteira da bossa nova, mostrou-se interessada em discutir os problemas estéticos e sociais brasileiros, exatamente no momento de crescimento da televisão como meio de comunicação de massas de grande influência nacional.

Nesse mesmo período, consolida-se uma ditadura civil-militar no país (instituída em 1964 e agravada em 1968), a despeito de uma relativa hegemonia da esquerda nos meios culturais (segundo célebre observação de Roberto Schwarz), que contribuíram para difundir uma visão nacional-popular do Brasil. Nesse sentido, os temas da pobreza, da

[2] "Eu inauguro o monumento no planalto central do país" e "Emite acordes dissonantes/ pelos cinco mil alto-falantes" são versos da canção manifesto "Tropicália", enquanto "É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi/ da dura poesia concreta de tuas esquinas" são de "Sampa".

violência, do latifúndio e da dominação ganhavam força, bem como um repertório nacionalista que recusava influências estrangeiras (acusadas de imperialistas) e exaltava a brasilidade do samba e da música dita regional. Esse cenário se refletiu na oposição entre MPB e jovem guarda, especialmente no contexto dos festivais da canção que tinham grande visibilidade entre 1965 e 1968. Em 1967, uma passeata contra as guitarras elétricas dava a dimensão do conflito e, neste mesmo ano, a apresentação de "Alegria, alegria" de Caetano Veloso e de "Domingo no parque" de Gilberto Gil no III Festival da Canção da TV Record, ambos acompanhados de guitarras elétricas, teria deflagrado o movimento que, só depois, seria chamado de tropicália ou tropicalismo.

Ao definirmos teoricamente esse fenômeno (concentrado especialmente entre sua deflagração em 1967 e o exílio de Caetano e Gil no final de 1968), geralmente apontamos um determinado conjunto de características basilares. A primeira delas compreende a tropicália como um gesto antropofágico, que lança mão das informações da cultura estrangeira (mormente dos movimentos jovens de contracultura da Europa e dos Estados Unidos, bem como da cultura de massas, desde o cinema ao rock'n'roll) e as transforma a partir de elementos brasileiros. Em segundo lugar, podemos observar a leitura paradoxal de país, tensionado pelas heranças dúbias da formação nacional (o brutal processo colonizatório e escravagista gerando, acidentalmente, singularidades e originalidades positivas para o Brasil). Por fim, vale mencionar o próprio procedimento de mistura como dado fundamental da estética tropicalista, acompanhada não raro pela suspensão de hierarquias culturais, entre a "alta" e a "baixa" culturas.

Nesse conjunto, podemos pensar ainda na centralidade de João Gilberto, que teria sido antropofágico na medida em que incorporou o jazz estadunidense à canção nacional, e também alinhado com a postura "pau-brasil", uma vez que partiu do samba, o ritmo nacional oriundo da história de formação brasileira. O produto dessa operação, a bossa nova, reverteu o processo de importação cultural para ser exportado para o mundo inteiro, tal como queria Oswald de Andrade em seu primeiro manifesto. Essa lição é fundamental para entendermos o tropicalismo e seu desejo de incorporar os elementos internacionais do rock à música brasileira.

O que me interessa sinalizar aqui é que tanto essa narrativa quanto a definição teórica do tropicalismo musical foram fortemente impactados pela intervenção de Augusto de Campos, que foi responsável por conectar os embates da canção dos anos

1960 à ampla discussão da modernidade brasileira, tendo como ponto de fuga o poeta Oswald de Andrade e suas ideias de "pau-brasil" e de "antropofagia". Assim, a bossa nova e o tropicalismo apresentam-se como movimentos em que a canção popular lançou mão de dados da cultura internacional para iluminar elementos nacionais, produzindo uma arte original, oriunda da riqueza de nossa formação nacional, mas também veiculadora das contradições brasileiras e, finalmente, dotada de força de exportação para o mundo.

O fato é que Augusto de Campos produziu uma série de textos jornalísticos, publicados entre 1966 e 1968, acompanhando as discussões e os embates televisivos da canção popular daquele período. Nesses textos, o crítico-poeta faz a aproximação entre o gesto dos tropicalistas dos anos 1960 e o dos modernistas dos anos 1920. Isso acontece enfaticamente em artigos como "Boa palavra sobre música popular", no qual Augusto aponta no gesto da bossa nova e da tropicália o pau-brasil e a antropofagia de Oswald de Andrade e compara a briga MPB *versus* jovem guarda com a oposição entre o nacionalismo purista do verde-amarelismo e o nacionalismo crítico da antropofagia dos anos 1920.

O próprio interesse de Augusto de Campos pela canção popular sinaliza não só a riqueza dessa manifestação estética no Brasil, mas também a própria compreensão de que a poesia concreta se queria "verbivocovisual", concisa, moderna e de comunicação direta, o que se poderia encontrar, de algum modo, na natureza da canção popular em si. Esse dado, de saída, já é importante para pensarmos a aproximação entre poesia concreta e tropicalismo.

Mas o que quero destacar, sobretudo é que no ensejo do Festival de 1967, Caetano e Gil estavam centrados na discussão específica da canção popular, isto é, das questões sociais e estéticas que permeavam as disputas televisivas, e viam na lição de João Gilberto um caminho para a música brasileira. Só na virada de 1967 para 1968 (quando foram pensados os discos tropicalistas de Caetano e Gil e, posteriormente, foi produzido o disco manifesto do movimento) é que os tropicalistas começaram a incorporar o vocabulário modernista e a se afirmar como um movimento neoantropofágico. Assim, o tropicalismo se torna, declaradamente, um herdeiro das demandas de vanguarda dos anos 1950, colando-se na esteira da bossa nova, mas também da arquitetura modernista e da própria

poesia concreta e, finalmente, filiando-se à busca de uma modernidade brasileira que tem como grande prenunciador o modernista Oswald de Andrade.

A invenção do círculo

Por último, gostaria de comentar algumas relações mais diretas entre as premissas da poesia concreta e algumas experiências estéticas do tropicalismo. Nesse conjunto, podemos sinalizar a presença da canção "Batmacumba" (de Caetano e Gil, imortalizada por *Os Mutantes*) no disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis* de 1968. A canção trabalha principalmente com reduções (e depois reconstruções) gradativas do próprio neologismo que lhe dá título. No campo imagético, forma-se o desenho simétrico de duas asas triangulares, que nos remetem ao próprio morcego inerente ao mito de Batman. No âmbito sonoro, podemos observar a reiterada imagem da batida da música (nas oclusivas /b/, /t/ e /k/), bem como na sonoridade de lastro africano dessa composição rítmica, que se reforça com a nasalidade. No âmbito da semântica, vemos o cruzamento entre Batman (ícone estrangeiro da cultura de massas dos Estados Unidos) e "macumba" (termo que se refere a práticas ritualísticas afro-brasileiras). A canção evidencia, portanto, inúmeras premissas da poesia concreta, na medida em que atinge a dimensão "verbivocovisual" e funciona como instrumento de concisão, modernidade e possibilidade de difusão em larga escala,

Além disso, poderíamos citar a experimental "Acrilírico" de Caetano Veloso, sob o acompanhamento musical de Rogério Duprat, gravada no disco *Caetano Veloso* de 1969 (seu "álbum branco"). A letra é composta da seguinte maneira:

> Olhar colírico
> Lirios plásticos do campo e do contracampo
> Telástico cinemascope teu sorriso tudo isso
> Tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido
> Na minha adolescidade
> Idade de pedra e paz
>
> Teu sorriso quieto no meu canto
>
> Ainda canto o ido o tido o dito
> O dado o consumido
> O consumado
> Ato
> Do amor morto motor da saudade
>
> Diluído na grandicidade

Idade de pedra ainda
Canto quieto o que conheço
Quero o que não mereço
O começo
Quero canto de vinda
Divindade do duro totem futuro total
Tal qual quero canto
Por enquanto apenas mino o campo ver-te
Acre e lírico o sorvete
Acrilíco Santo Amargo da Putrificação.
(VELOSO, 2003, p.29)

Aqui, além da exploração do título, desmembrado enquanto material de construção para lançar luz sobre a latência das palavras "acre" e "lírico", o artista sublinha os jogos fonéticos e a deturpação da paisagem de Santo Amaro da Purificação, em um jogo de fala e ruído que aponta para novas possibilidades de elaboração estética: "Ainda canto o ido o tido o dito o dado o consumado ato do amor morto motor da saudade" e, finalmente, "acre e lírico o sorvete/ Acrilírico Santo Amargo da Purificação".

No entanto, pretendo aqui me deter sobre as parcerias entre Caetano Veloso e os irmãos Campos. Nos anos 1970, Caetano interpretou dois poemas concretos de Augusto de Campos para a coletânea *Viva vaia* (1979). O título do livro é uma homenagem concreta ao próprio Caetano, vaiado no festival de 1968. O poema "Viva vaia", além de jogar com questões fonéticas e visuais, também aponta a importância da vaia para o projeto de vanguarda, isto é, para o afrontamento de sensos comuns estéticos e valores de bom gosto "burgueses". Essas duas parcerias giram em torno dos poemas "dias dias dias" e "O pulsar".

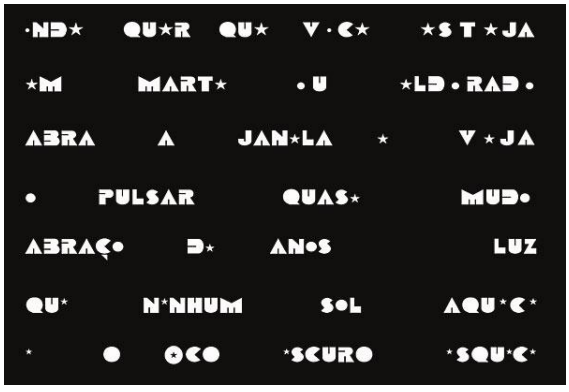
O primeiro caso é um poema da série "Poetamenos" de 1953, que faz alusão à *klangfarbenmelodie* ("soundcolor melodie" ou "melodia de timbres") do compositor austríaco Webern. Nesse universo, a cor vincula-se ao timbre, o que produziria a textura da música, por meio da variação de instrumentos de diferentes timbres. A experiência estética de Augusto de Campos em "dias, dias, dias" é a seguinte:

dias dias dias
sem
uma
esperança linha deum só dia
expoeta expira: minh ahcartas
sphynx e a n ão p artas
gypt y g mor - E avião voas ?
- Heli s sim sem ar
L EMBRAS amemor fim confim sim
es DEMIMLYG IA e far par avante
se stertor AR
rticula: s e p a r a m a n t e
ohes OH SE ME tele NÃO
se - Urge t g b sds vg filhazeredo pt
segur sos se só segúramor
LEMBRA E QUANTO

(CAMPOS, 2014, P. 77)

No poema de Augusto, cada cor de palavra deveria ser vocalizada de modo distinto, tal como faz Caetano Veloso em sua leitura. Vale também observar que se trata de um poema de separação, de modo que a dissolução do relacionamento tematizado no texto ganha sua correspondente isomórfica na própria dissolução da linguagem empreendida pelo poema. A ruptura já se anuncia desde os primeiros versos: "dias dias dias/ sem/ uma/ esperança linha de um só dia/ expoeta expira". Ao final do poema, após "LEMBRA E QUANTO", Caetano Veloso cantarola um fragmento de "Volta" de Lupicínio Rodrigues ("Pois meu corpo está acostumado"), demarcando sua contribuição tropicalista ao aproximar um poema de vanguarda concretista e uma canção de rádio tradicional, unidas pela temática da separação e pelo desejo de refazer a conta entre os estratos de cultura e a arte brasileira moderna.

Na outra realização, temos o poema "O pulsar", que ganha posteriormente até um vídeo de animação. Na versão original, se lê:



(CAMPOS, 2014, p. 243)

As palavras aparecem distribuídas em um fundo preto (remetendo ao espaço, onde gravitam os corpos celestes, tal como gravitam as palavras). Há um cuidado com a escolha da fonte da letra, e somos induzidos a pensar a língua como um código (que de fato é): uma bolinha e uma estrela são postas no lugar das letras "o" e "e". Na leitura de Caetano (e nos efeitos instrumentais que nela incidem), a tradução fonética dessas letras codificadas é acompanhada por uma oposição de timbre e altura, marcando com tom mais grave as bolinhas e mais agudo as estrelas. Observamos também a exploração de similaridades sonoras (aliterações e assonâncias entre palavras como "janela" e "veja", e "aquece", "escuro" e "esquece").

Nos dois casos, portanto, Caetano empresta a voz (e suas dimensões físicas de duração, altura e timbre) para matizar os poemas lidos, por meios de códigos que exploram não só os espaços nas páginas, mas também a fonte, a codificação e a cor das letras que formam as palavras. Essa pluridimensionalidade da poesia, idealizada pelos poetas concretos, encontra nas gravações do cancionista Caetano Veloso sua realização plena.

Por fim, gostaria de comentar brevemente a presença de "Circuladô de fulô" no disco *Circuladô* de Caetano Veloso de 1991. Trata-se de uma adaptação de um fragmento do 15º segmento de *Galáxias* de Haroldo de Campos, uma coletânea de textos de 1963 a 1976, reunidos em livro na publicação de 1984. Nesses textos de prosa poética despojada de pontuação, encontramos palavras e sentidos gravitando em um espaço de permanente criação-destruição de mundos, que aponta para a própria linguagem. Nesse conjunto, podemos ver o insistente signo da viagem (representando mobilidade e tensão entre o tempo e o espaço), mas também o imaginário dos anos 1960, misturas linguísticas, sensações visuais e sonoras, e um profundo senso de circularidade.

Não por acaso, portanto, é o título "Circulador de fulô", que remete ao fragmento inicial e reiterado do texto de Haroldo de Campos, aproveitado como espécie de refrão na canção de Caetano Veloso: "circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guiá enviva quem já me deu circuladô de fulô e ainda que falta me dá…". Vale notar aqui a imagem do "circulador" e da "flor", projetada também na capa do disco, abrindo caminho para a fusão entre modernidade e natureza, em seu contínuo movimento criador e destruidor. Convém notar também o uso da variante fonética em "circuladô de fulô", contribuindo também para sinalizar uma dicção regional e popular

do termo, tensionando ainda mais a corda entre o arcaico e o moderno e, no conjunto da canção experimental, entre o popular e o erudito.

Toda essa trama é acentuada pelo arranjo de Jaques Morelenbaum e pela vocalização precisa de Caetano Veloso. A canção toda é acompanhada por uma batida mecânica, metálica e regular, que lembra uma espécie de metrônomo, que vai marcando no nível musical a circularidade tematizada na canção. O tom mais grave e concentrado do refrão (em consonância com a presença de Deus e do demo) é seguido de momentos de aceleração da voz e de variações mais contundentes de altura, que incidem sobre partes mais expansivas da letra, como em "o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreio da maravilha no visgo do improviso tenteando a travessia azeitava e eixo do sol". No mesmo verso, podemos ver ecos de Oswald de Andrade ("a contribuição milionária de todos os erros"), o que repercute na pronúncia do título "circuladô de fulô" e celebra essa possibilidade de transformação da linguagem enquanto gesto poético e vanguardista.

Em outro fragmento, afirma a canção: "me esqueça me largue me desamargue que no fim eu acerto que no fim eu reverto que no fim eu conserto e para o fim me reservo e se verá que estou certo e se verá que tem jeito e se verá que está feito que pelo torto fiz direito". A postura negativa inerente aos gestos de vanguarda afirma aqui a possibilidade de, "pelo torto", fazer "direito", isto é, promover a radicalização da experiência poética por meio de uma postura negativa (que se projeta inclusive nos muitos sufixos negativos ou reiterativos da composição), que traz em si o gesto de vanguarda de que estamos tratando aqui.

Essas parcerias entre Caetano Veloso e os irmãos Campos, portanto, consagram a aproximação entre o tropicalismo e a poesia concreta, retomando a discussão acerca da modernidade brasileira, e reforçando as tensões entre poesia e canção, erudito e popular, arcaico e moderno, tradição e vanguarda, regional e global. Essas experimentações estéticas servem ainda para reforçar a definição conceitual do tropicalismo em relação ao Modernismo dos anos 1920 (em especial, ao pensamento de Oswald de Andrade), que, como vimos, o próprio Augusto de Campos inseriu no debate sobre a canção. Com isso, se ilumina também a relação histórica que conduz da atmosfera moderna dos anos 1950 (Brasília, bossa nova e poesia concreta) e o tropicalismo musical dos anos 1960. Mas, sobretudo, lança-se ainda mais luz sobre a centralidade da canção popular para o enfrentamento dos debates cruciais do país, de seus problemas e de suas potencialidades.

Referências

ANDRADE, Oswald. *Obras Completas VI – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias.* Rio de Janeirro: Civilização Brasileira, 1970.

CALADO, Carlos: *Tropicália: a história de uma revolução musical.* São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas.* São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Viva a vaia.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Haroldo. *Galáxias.* São Paulo: Editora 34, 2011.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *O violão azul – modernismo e música popular.* Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-69". In: *O pai de família e outrosestudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato.* [organização e apresentação Eucanaã Ferraz] – São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

_____. *Letra só: Sobre as letras;* organização Eucanaã Ferraz – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____ . *Verdade tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

A CRÍTICA JORNALÍSTICA DE ANA CRISTINA CESAR

Raquel Machado Galvão (Unicamp)[1]

Resumo: Apresentação do panorama da crítica jornalística escrita por Ana Cristina Cesar (1952-1983) em periódicos brasileiros nas décadas de 1970 e 1980 e interpretação de textos publicados em livros ou ainda restritos a acervos de arquivos públicos e privados. A partir da reconstituição do trabalho jornalístico de Cesar, identificamos as estratégias de construção da crítica, suas balizas constitutivas, e os diálogos presentes em textos publicados em jornais com a poética de *A Teus Pés* (1982). Diagnosticamos também as rupturas promovidas pela escritora na elaboração da linguagem, inserida no movimento de uma práxis política que se afasta de pensamentos fixos e que se mobiliza inserida na cena jornalística brasileira focada em literatura.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Arquivo; Crítica Jornalística; Literatura e outras artes; Poesia.

Para caracterizar um crítico literário, nada melhor que procurar, por entre as páginas que haja escrito, aquelas capazes de apontar, com maior intensidade, o seu furor, a sua paixão.
João Alexandre Barbosa – *Opus 60*

É isso aí: literatura é um material como que estrangeiro, que nos separa dessa proximidade do sentimento bruto e nos descola de nós e da língua das nossas pessoas.
Ana Cristina Cesar – *Leia Livros*

Nota inicial

O estudo da crítica jornalística de Ana Cristina Cesar ordena uma revisão historiográfica da obra literária da escritora para além da sua produção poética ou de tradução. Considerando a linguagem como ferramenta de edificação e de mobilização de si e do outro, o artigo aponta para a constituição do perfil crítico da escritora, demarcando, nas críticas, elementos compositivos que estão atrelados às experiências literárias vividas (pulsões, paixões) e ao momento histórico de estruturação dos seus pensamentos críticos (movimento marginal, décadas de 1970 e de 1980). Acionamos elementos extratextuais como cartas, estudos e informes para refletir sobre os processos de leituras e de articulação da linguagem que promoveram pensamentos fora das lógicas pré-estabelecidas na imprensa e em plataformas acadêmicas, nas quais Cesar se inscreveu como uma consciente agente crítica.

[1] Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (UFES), Especialista em Gestão Pública (UNEB), Mestre em Literatura e Diversidade Cultural – Estudos Literários (UEFS), Pesquisadora em Letras (Sorbonne Université) e Doutoranda em Teoria e História Literária (Unicamp). Contato: r163309@g.unicamp.br.

Perfil crítico

Gênese e Herança: a primeira, do radical latim *Gen*, designa o *factum nascendi*, a origem, e a segunda do latim antigo *here*, ou na referência à mitologia grega de Hera, *herediatis*, o que se herda em um sentido de sucessão. Embora próximas em usualidade, gênese tem a ver diretamente com a origem, enquanto herança o que se traz de fora e o que se deixa, ambas inerentes ao sujeito e conectadas aos pensamentos em torno da tradição familiar.

Ana Cristina Cesar, no que abarca a origem, ou a sua *família de livros*, em interlocução com leituras/acessos determinantes para o seu trabalho no campo do jornalístico, testa a convivência com o perfil profissional pai, Waldo Aranha Lenz Cesar (1923 – 2007), cuja carreira foi marcada pelo envolvimento com questões sociais, políticas e religiosas na América Latina. Compondo a linha de progressistas da igreja Presbiteriana no Brasil, Waldo Cesar trabalhou junto ao mercado editorial, sendo um dos fundadores da editora *Paz e Terra* (1966), que compunha a *Civilização Brasileira*, tendo também atuado como coordenador e redator de verbetes de enciclopédias[2].

O acesso aos livros e bibliotecas desde criança coloca Ana Cristina Cesar em um fluxo criativo precoce. Ainda na infância, cria os seus próprios "jornaizinhos" impressos, mimeografados, nos quais já escreve e assina (por conta própria e com apoio de amigos e familiares). No acervo da escritora, sob guarda do Instituto Moreira Salles, estão disponíveis quatro jornais de infância criados e editados por Cesar[3]. Mesmo que seja um jogo de criança, já é possível detectar a pulsão da criação presente, e uma pré-disposição para uma liderança editorial, depois refletida na publicação independente dos livros de poesia[4]. Deles, destacamos, em 1966, o *Comunidade* (1966 - 1967), fundado e dirigido pela então adolescente (14 anos) na igreja Presbiteriana de Ipanema. Já esboçando uma atuação crítica futura, Cesar realiza em um dos números uma análise comentada de uma das edições da *"carta da prisão a minhas irmãs e irmãos negros*", do ativista negro americano H. Rap Brown[5], que trata do fim da opressão e do fascismo

[2] *Grande Enciclopédia Delta-Larousse* (1970) e da *Enciclopédia Mirador Internacional* (1975).
[3] *Jornal da Juventude Infantil* (1961); *O Mundo* (1961); *Espadim* (1962); *Comunidade* (1966).
[4] *Correspondência Completa* (Rio de Janeiro, 1979); *Cenas de Abril* (Rio de Janeiro, 1979); *Luvas de Pelica* (Inglaterra, 1980).
[5] Jamil Abdullah Al-Amin (nascido Hubert Gerold Brown em 4 de outubro de 1943), também conhecido como H. Rap Brown, foi o quinto presidente do Comitê de Coordenação Estudantil Não Violenta na década de 1960 e serviu como ministro de justiça do Partido dos Panteras Negras. É também conhecido por sua autobiografia, *Die Nigger Die!* (1969)

na América e de como os negros devem se unir na luta pela liberdade, em oposição aos silenciamentos impostos, cabendo também ao cristão um papel de revolucionário.

Ao mapear as de leituras ou de cartografia de influências de Cesar, a biblioteca que ela acessa, podemos apontar para o que lhe chega em formação, informação e referências. As cartas, por exemplo, diante de um gesto de consulta arquivística, se apresentam como *"memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas"* (FOUCAULT, 1992, p. 135).

Quando a Crítica Genética se propõe a pensar os bastidores da criação, o seu processo, e as alternativas que englobam a composição de um texto, escrever sobre o gesto de escrever, ou de ler, se configura como um princípio de elaboração crítica. Através do acesso às correspondências trocadas entre Ana Cristina Cesar e quatro amigas[6] entre os anos de 1976 e 1980, presentes no livro *Correspondência Incompleta* (1999a, org. Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda), frequentamos traçados de leituras que elucidam o que a escritora herda em fontes ao pensar e discorrer sobre livros, filmes, músicas e peças de teatro, objetos centrais nas críticas jornalísticas publicadas.

Ao percorrer o trajeto da historiografia literária brasileira iluminada pela pesquisa de Michel Riaudel, *Intertextualidade e transferências (Brasil, Estados Unidos e Europa): reescritas da modernidade poética na obra de Ana Cristina Cesar* (2007), percebemos como a escritora se relaciona com escritores e movimentos literários que a precedem ou são contemporâneos à sua escrita. Identificamos também nas cartas referências nominais à escritores brasileiros como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Adélia Prado, Mário de Andrade, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Ivan Ângelo, Caetano Veloso, Charles Peixoto, José Carlos Capinam, entre outros. Leituras passam a compor um vasto arcabouço de reflexão crítica e poética da escritora.

Em duas cartas escritas no ano de 1976, por exemplo, Ana Cesar cita o livro *A festa* do escritor brasileiro Ivan Ângelo (ganhador do prêmio Jabuti naquele ano): *"Está um sábado escuro e chuvoso, parei de ler A Festa um pouco porque é forte demais, tem que ser digerido aos poucos, 'ficou esperando a dor do veneno começar'"* (carta para Maria Cecília Fonseca, setembro de 1976. CESAR, 1999a, p. 130); *"Ensaios*

[6] Clara Alvim, Heloisa Buarque de Hollanda, Maria Cecilia Fonseca e Ana Cândida Perez.

intermináveis, nunca vou ler, tomo coragem e escrevo cartas. Ivan Ângelo (segue o livro): 'uma atividade doída. Escreve-se de porta fechada, como no amor ou na dejeção'. Começa a chover" (carta para Ana Cândida Perez, setembro de 1976. CESAR, 1999a, p. 130). Em outubro de 1976, Ana Cristina Cesar publica no *Opinião* a crítica *Um livro cinematográfico e um filme literário* (CESAR, 1999b, p. 175), que trata, entre outros, do romance *A Festa.* Sobre ele: *"o livro recusa o tom onipotente de um narrador que se finge perfeitamente familiar com real, dono do real, e das suas chaves"* (CESAR, 1999b, p. 179). E no emblemático poema *sete chaves* (CESAR, 1992, p.11), presente em *A teus pés*, que ela lança o verso: *"É daqui que tiro versos, desta festa - com arbítrio silencioso e origem que não confesso"*, que indiretamente refletem sintomas de leitura que, por sua vez, designam uma multiplicidade de influências e *hiperlinks* literários.

É da natureza da contribuição de Ana Cristina Cesar para a imprensa nas décadas de 1970 e 1980 a composição alicerçada por leituras, diálogos e reflexões de e com outros escritores, à sua maneira, hierarquizando ideais artísticos e de conduta sociais a ela comuns ou dissidentes. Tanto a sua gênese como escritora quanto suas as heranças literárias passam a constituir, intrinsicamente, os dois momentos das proposições de crítica jornalística que ela desenvolve.

Projetos de crítica

A partir do trabalho de consulta e análise de 32 textos publicados por Ana Cristina Cesar em uma década (de 1973 até 1983), distinguimos dois diferentes projetos da crítica jornalística por ela elaborada. O primeiro, em 1976, cujo marco está no lançamento da coletânea *26 Poetas Hoje* (org. Heloisa Buarque de Hollanda), no qual a sua colaboração se dá majoritariamente em impressos independentes e alternativos, como o jornal *Opinião* e o *Beijo* e em revistas acadêmicas/especializadas em literatura (até 1980). E o segundo projeto jornalístico, acontece no retorno de Cesar do *master* em tradução (*University of Essex*) na Inglaterra, no ano de 1981, quando as críticas passam a ocupar páginas não só de publicações especializadas como a *Leia Livros*, mas de revistas e jornais que até hoje compõe a chamada "grande imprensa" brasileira, como a *Veja*, a *Isto é* e a *Folha de São Paulo*.

Nos dois momentos de desenvolvimento da crítica, pensamos a presença da literatura, na medida que ela se apresenta como pulsão e paixão nos textos, considerando também o momento histórico-literário e as dinâmicas culturais vigentes, o tratamento com a linguagem fora da doxa: acrática, que envolve ruptura e formulação metalinguística, e o lugar da escritora como agente crítica que deixa marca própria e obra, na qual é possível entrar de diferentes maneiras-(a)marginais.

Crítica Marginal

As vozes características do movimento de literatura marginal no Brasil da década de 1970 ecoam multiplicidades de formas e formatos, temáticas e impressões. No caso da obra de Ana Cristina Cesar, Marcos Siscar, pesquisador e professor da Unicamp, no livro *Ana Cristina Cesar* (2011), aponta para uma obra que se desvencilha de qualquer ideia de realidade ordinária das coisas e se reordena no sentido causar olhares múltiplos, heterogêneos:

> Quero dizer que voltar à Ana C., de certo modo, é olhar de novo não apenas as suas orientações críticas, no sentido de confirma-las, mas também a cena que se arma nelas e a partir delas, nos textos de Ana C., em seus poemas ou ensaios, nos estudos sobre a sua obra. Esse corpus de ideias não é necessariamente homogêneo (...) (SISCAR, 2011, p. 14)

Contextualizando o momento histórico no qual vive a escritora, em 1976, para além do lançamento da coletânea *26 Poetas Hoje*[7], obra marcante no movimento caracterizado pela contracultura na literatura, em espaços da zona sul/central do Rio de Janeiro, trata-se de um Brasil impactado pelo pós-morte do jornalista Vladimir Herzog nas dependências do DOI-CODI (outubro de 1975) e liderado pelo governo militar de Ernesto Geisel (1974-1979), que já apresenta sintomas de uma abertura política, não mais alinhada à chamada "linha dura" dos militares. Neste momento, a utilização do termo literatura marginal para identificar a manifestação literária ainda estava em estado germinal.

[7] Escritores que participaram: Francisco Alvim, Carlos Saldanha, Antônio Carlos de Brito (Cacaso), Roberto Piva, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Roberto Schwarz, Zulmira Ribeiro Tavares, Afonso Henriques Neto, Vera Pedrosa, Antônio Carlos Secchin, Flávio Aguiar, Ana Cristina Cesar, Geraldo Eduardo Carneiro, João Carlos Pádua, Luiz Olavo Fontes, Eudoro Augusto, WalySailormoon, Ricardo G. Ramos, Leomar Fróes, Isabel Câmara, Chacal, Charles, Bernardo Vilhena, Leila Miccolis e Adauto de Souza Santos.

Sergius Gonzaga, no ensaio *Literatura marginal*, que compõe o livro *Critica literária em nossos dias e literatura marginal*, apresenta a ideia de que a limitação da participação dos jovens na vida política deixou-lhes aberta apenas a porta da literatura: *"para onde foram canalizados os anseios, os traumas, e as verdades de toda uma geração"* (GONZAGA, 1981, p. 143). Segundo Hollanda e Pereira (1982), existiu no movimento marginal uma *"desierarquização do tom nobre da poesia e a relação propriamente afetiva com a prática literária"* (1982, p. 55).

E, na prática, o lançamento da coletânea dos 26 poetas brasileiros daquela contemporaneidade, permitiu uma reordenação da relação que os jovens escritores tinham com o mercado. De alguma forma, serviu para atentar para esta produção independente, difundi-la, e os aproximar de trabalhos junto ao sistema editorial, como foi o caso de Ana Cristina Cesar.

O projeto crítico de Ana Cristina Cesar neste primeiro período pode ser caracterizado por um predomínio de textos que refletem sobre literatura, assim como sobre o exercício de escrita. No papel de "critique" (do grego *kritikê*, arte de julgar), Cesar examina o conteúdo de obras artísticas a partir de valores próprios, da paixão pela poesia, da perspicácia com a linguagem, com artificio de apontar (con)tradições históricas (e nem por isso, impassíveis de questionamentos).

Deste primeiro momento da crítica desenvolvida por Ana Cristina Cesar, destacamos *O poeta é um fingidor*, publicada no jornal do Brasil em 1977, na qual ela reflete sobre o poeta romântico *Álvares de Azevedo*, a partir da publicação das suas cartas, organizadas por Vicente de Azevedo[8]. O texto apresenta o exercício epistolar do poeta romântico não como algo que carrega uma "verdade absoluta", mas como uma versão de si mesmo, logo, território tortuoso de interpretações. O que transparece na crítica é que, para Cesar, correspondência não é documento, ela pode estar composta também por fingimento, autofabulação, falta de sinceridade da pena: *"a correspondência passa a funcionar como um termômetro de verdade, que os versos encobrem"* (CESAR, 1977, s/n). A entrada na leitura das cartas poderia se dar, portanto, "*sem leva-la ao pé da letra, e sem fúrias biografistas"* (op. cit.).

Ao acionar o ensaio de outro escritor, Mario de Andrade, a crítica rejeita uma leitura ingênua das cartas, e vê força na revitalização *do "uso inteligente da biografia e*

[8] Não é parente do escritor.

da correspondência", evitando, assim, *"um cotejamento simplório entre o literário e o extraliterário"*. Ler as cartas como documento fiel do escritor desembocam em dados limitados, mas o movimento de percebê-la como um registro de época já se configura como uma possibilidade de entrada, ou como matéria prima de inspiração para outros agentes literários.

> Anoto no diário versinhos de Álvares de Azevedo.
> Eu morro, eu morro, leviana sem dó, por que mentias.
> Meu desejo? Era ser... Boiar (como um cadáver) na existência!
> (CESAR, 1992, p. 78-79)

Ao apresentar a paixão pela própria literatura que lhe move, em crítica e poesia, percebemos em ambos os discursos a presença de uma estruturação *acrática*, reflexão teórica difundida por Roland Barthes nos textos *A divisão da linguagem* (1973) e *A Guerra das linguagens* (1973). Assimilando a noção aristotélica de *-doxa* (opinião geral, mas não científica), Barthes apresenta no campo socioletal dois tipos de discurso: o *encrático* (que age na sombra do poder, pela doxa) e o *acrático* (que age na luz do não poder, pelo paradoxo). Enquanto o primeiro se move por osmose, ritos e símbolos impostos como "naturais", o acrático encontra terreno fértil no trabalho de pesquisadores, escritores e intelectuais, mobilizados por uma subjetividade sistemática e por outros desdobramentos teóricos (como o marxista, o psicanalista, etc.). Ao estruturar um projeto de crítica que se caracteriza pelo alicerce em pensamentos e em reflexões, ao invés de imposições ideológicas, percebemos em Cesar uma prática que promove rupturas tanto na criação, quanto na indicação de premissas de atitude crítica, onde a metalinguagem literária certamente assume um desejo que circula e mobiliza leituras e leitores, dúvidas, mais do que dá razão. Na crítica sobre as cartas de Azevedo, por exemplo, deixa como reflexão o que está longe de se configurar como um pensamento ordinário: "é correspondência, mas não necessariamente biografia, literatura ou documento".

Crítica Extra Marginal

1981: ano do retorno de Ana Cristina Cesar da Inglaterra para o Brasil revela um cenário político semelhante aos dos anos que o precederam. Sob a égide do último presidente ligado à ditadura militar, João Figueiredo (1979 – 1985), o momento é

marcado tanto pelo atentado ao Rio Centro, quanto pelo começo do processo de anistia política, aos punidos pelo AI-5 e aos órgãos de segurança nacional. Em 1981, Carlos Alberto Messeder Pereira lança o livro *Retrato de época (poesia marginal, anos 1970)*, pesquisa-dissertação de mestrado sobre literatura marginal, publicada pela Funarte, e apresenta alguns tópicos específicos que retratam a cena da poesia no Rio de Janeiro do período. As reflexões de Messeder Pereira foram realizadas a partir do material de poesia marginal que até então havia sido publicado na imprensa (tida por ele como uma das instâncias de legitimação da literatura), da produção dos diversos grupos e escritores e de um precioso material de entrevistas. Ana Cristina Cesar está entre os três poetas identificados na pesquisa, com falas creditadas no livro, ao lado de Eudoro Augusto e de Afonso Henriques Neto[9].

E uma das primeiras críticas de Ana Cristina Cesar publicada no retorno ao Brasil, no momento que ela também passa a colaborar para impressos de grande circulação como *Veja* e *Isto é* com textos não só sobre literatura, mas que referenciam teatro, música e cinema, foi *Contatos imediatos de 3. grau*, sobre o livro de Messeder Pereira, na *Leia Livros*[10]. Enquanto a proposta do antropólogo foi observar de perto os escritores da literatura marginal, em uma atitude metodológica daquele que explora as dinâmicas das cidades, ditas selvas de pedra (linha de estudo e pesquisa de Gilberto Velho, orientador da dissertação), a crítica de Cesar propõe observar a atuação do antropólogo na pesquisa, invertendo, assim o papel de "alteridade" e de "observação". Ela reflete sobre a atitude do pesquisador, que, na sua visão, compõe a mesma tribo dos poetas marginais. Em momento nenhum, a informação que ela própria é uma das poetas entrevistadas aparece diretamente, embora haja uma descrição do ritual do antropólogo que atua na metrópole e se coloca no meio da confusão do próprio presente acontecendo:

> Tudo começa no sofá da casa do poeta, onde antropólogo e entrevistado, em tête-à-tête, se vêem diante das possibilidades oferecidas pelo tempo de um gravador portátil que não pára –

[9] Afonso Henriques Neto é filho do poeta Alphonsus de Guimaraens Filho (1918-2008) e neto do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) e Eudoro Augusto é filho de Eudoro de Sousa (1911 - 1987), filólogo, filósofo e professor universitário luso-brasileiro, um dos fundadores do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB).

[10] A publicação era formada por uma elite intelectual liderada por Caio Graco, da editora brasiliense, e distribuída em bancas de revistas e livrarias de todo o Brasil, de 1978 a 1984, com periodicidade mensal.

> antecipação ansiosa de futuras e difíceis edições que deixamos escapar. Esse gesto de visitar em casa é o primeiro passo na elaboração de um surpreendente distanciamento. (CESAR, 1981, p. 6)

Destacamos nesta critica de Ana Cristina Cesar, a partir do que ela sugere nas palavras de qualificação da obra, os seres, antropólogos e escritores, que são estranhos uns aos outros, *extra*, estrangeiros. Mas, entre si, estabelecem contatos extraliterarios, comuns, que agora se confundem na rede do outro, da literatura, da crítica.

O discurso acrático, caracterizado por Barthes, se move também pela subjetividades e desejos (*atechnoi*, para Aristóteles, fora da técnica). Em um tom de publicidade velada, Ana Cristina Cesar encerra a crítica sobre *Retrato de Época* de forma enigmática e até irônica, o que corrobora este lugar de continuidades interpretativas mobilizadas pelo contato com o que lhe é exterior: o leitor. *"E de brinde você ainda leva para casa uma boa mostra de poesia marginal carioca, algumas questões inquietantes sobre o estatuto da objetividade e – por que não – duas ou três especulações sobre os esconderijos improváveis do Outro"* (ibidem).

Críticas por projetos de conhecimento

A produção prática do conhecimento é uma caracteristica *sine quan non* o exercício crítica de Ana Crisrina Cesar se inscreve e se desenvolve durante dez anos contínuos nos meios jornalísticos brasileiros. Na abordagem presente em *Malditos x Marginais*, Riaudel examina o exercício crítico de Cesar no sentido de oferecer condições e capacidades relacionadas à interlocução possível através do que o discernimento crítico pode mobilizar:

> o papel crítico do intelectual ou do artista moderno não é transcendental, mas prático. Ele não busca realizar as condições de uma metafísica convertida hoje em ciência, cognição absoluta, mas trata de levar o mais longe possível "o trabalho indefinido da liberdade", isto é, pensar o que dos limites que se apresentam a nós é necessário e o que não é indispensável, o que limita sem fundamentos a constituição de nós mesmos em sujeitos autônomos. (RIAUDEL, 2015, p. 99)

A arte de julgar, portanto, pode apontar para arestas diversas, mas que considera a liberdade do trabalho como a possibilidade utópica de liberdade das amarras negativas

dos campos, entre eles o literário. Uma crítica, que imprime limites, apresenta, ao mesmo tempo, a iminência de quebrá-los, utilizando como ferramenta de arquitetura e ruptura o instrumento que vos fala: a linguagem. Considerando efetivamente o que nos move: pensamento e paixão.

Referências

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *O rumor da língua.* Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.

_____. *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. *Correspondência Completa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 1999a.

_____. *Crítica e Tradução*. 1ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1999b.

_____. *Inconfissões: Fotobiografia de Ana Cristina Cesar*. Organização e prefácio: Eucanaã Ferraz. São Paulo: IMS, 2016.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si, in *O que é um autor?* Lisboa, Ed.Vega, Col. Passagens, 1992.

GONZAGA, Sérgius. Literatura Marginal. In: FERREIRA, João-Francisco (coordenação). *Critica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, URRGS, 1981.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). *26 Poetas Hoje*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia Jovem – anos 70*. São Paulo, Abril Educação, 1982.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.

RIAUDEL, Michel. Tese *Intertextualidade e transferências (Brasil, Estados-Unidos, Europa): Reescritas da Modernidade poética na obra de Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)*. Université Paris-Ouest Nanterre la Défense. 2007.

_____. *Malditos x Marginais.* Teresa revista de Literatura Brasileira; São Paulo, p. 88-100, 2015.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar* / por Marcos Siscar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

Jornais e periódicos

Jornal do Brasil, Suplemento Livro, 30/04/1977, s/n

Leia Livros, n. 37, brasiliense, julho a agosto de 1981, p. 5 – 6

A TRANSGRESSÃO ESTÉTICA E TEMÁTICA NA POESIA DE ORIDES FONTELA

Alexandra de Oliveira Guedes (UFU)

Resumo: Orides de Lurdes Teixeira Fontela é um dos grandes nomes da poesia contemporânea do Brasil. Nasceu no interior de São Paulo, em São João da Boa Vista. Desde o início de sua produção poética tinha consciência de estar indo na contramão da produção brasileira de sua época. Sua poesia etérea, de temas relacionados à busca pela transcendência, por uma lucidez e decantação do significado das palavras fez com que suas obras pairassem em um entrelugar. Para a poeta, o próprio ato de escrever, para além dos temas, era uma forma de transgressão, pois a deslocava do lugar de mulher, pobre e proletária.
Palavras-chave: Orides Fontela; Transgressão; Poesia, Abralic.

Orides Fontela (1940-1998) surge no final da década de 60 com uma proposta de poesia hermética, etérea, de rigor métrico e de um trabalho artesanal com as palavras para resgatar seu significado, livrando-a da prostituição do prosaísmo. O trabalho com as imagens e com os símbolos revelaram uma produção de escrita que seguia na contramão dos seus contemporâneos. Enquanto o movimento literário canalizava a produção literária para as ruas, a poeta inclinava o olhar cada vez mais para as profundezas do *ser*. Não queria que sua poesia apresentasse qualquer traço de marginalidade, biografismo, sentimentalismo, feminismo, partidarismo porque acreditava que sua condição social de mulher pobre não permitia que ela abordasse esses temas sem causar um desprestígio. A escrita para Orides era uma forma de transgredir essa condição, queria que sua poesia fosse salva por si mesma, apartando-a tanto dos fatos de sua vida quanto dos movimentos literários.

Por ter seguido uma produção livre e ter tido o cuidado de passar longe de alguns movimentos, até hoje inserir a poeta em um lugar dentro da produção literária brasileira revela-se como uma difícil tarefa. Quem a conheceu mais de perto poderia dizer até mesmo que toda essa trabalheira foi caso pensado por ela que, via na poesia a única forma de resgate dos signos linguísticos, buscando uma cristalização, uma higienização dos significados tão deslocados no cotidiano, para uma experiência verdadeiramente poética. Se em sua vida particular ela não detinha controle e lidava mal com as frustrações e com o dinheiro em sua escrita ela era uma obcecada pela forma e seus versos metricamente calculados, as palavras cuidadosamente escolhidas e as interpretações ricamente expandidas mostravam a potência de uma poeta que travava uma luta diária com as palavras. Ela não queria ser uma poeta de fácil leitura,

preocupou-se em preservar na escrita enigmas que encucasse e desse trabalho a quem se dispusesse a lê-la.

Enquanto os poetas marginais promoviam uma descida da poesia, abordando temas políticos e de mazelas sociais a poesia oridiana se verticalizava para o alto, em uma busca de transcendência, de luz total, de lucidez, de conhecimento e de luta com as palavras. Em seus poemas substantivos o movimento se dá pelos símbolos poéticos eleitos por ela: o pássaro, a flor, o espelho, o peixe, a aranha, o sol. O pássaro, símbolo mais recorrente, diz de um ser verticalizado, de um sonho de voo, que busca um impulso para o alto. Esse era um tema caro para Orides que passou toda sua vida buscando uma transcendência espiritual, primeiro através da religião e depois da filosofia. Essas características sustentam a ideia de que ela transgredia as temáticas dos poetas que seguiam na esteira da tradição, produzindo com uma percepção do mundo exterior, preocupados com as transições políticos/sociais que a sociedade estava enfrentando, a preocupação era de uma escrita que mobilizasse o leitor para essas questões e não que os alcançasse temas existencialistas ou da própria produção poética.

Um bom exemplo para comparação é a coleção *Violão de Rua* que surge com o propósito bem definido de fazer com que a poesia chegasse aos homens do campo, aos marginalizados desencadeando uma consciência da condição social e política em que viviam. Esses poemas eram panfletários e buscavam uma reação de luta e libertação que somente os homens do campo poderiam conduzir. Um fato importante é que quem comandava esses movimentos não eram pessoas pertencentes a camadas pobres da sociedade e sim privilegiados, oriundos de classe média e alta. Talvez, por esse fato, é que Orides não se permitia usar a poesia para outro fim que não fosse para ela mesma. Ela vem para São Paulo com um livro e um sonho e mesmo recebendo ajuda de grandes nomes da crítica brasileira, como Antônio Cândido e Davi Arrigucci Jr., ela não possuía raízes suficientes que a permitisse enveredar por caminhos tão revolucionários e espinhosos.

Ela considerava-se já muito marginal por ser mulher, pobre e por se dar ao luxo de escrever poemas. A escrita para ela era uma trégua no sentido de romper com os rótulos que involuntariamente ela carregava. Quando era pequena, seu pai disse a ela que quando se casasse teria que obedecer ao marido e ela prontamente disse que então não se casaria. Em sua escrita encontramos também certa desobediência a padrões literários

impostos. A simples referência a ela como poetisa a incomodava, a poeta defendia que essa era uma forma de diminuir o trabalho poético das mulheres, pois as apartava dos outros poetas, seria uma categoria menor de poesia. Criticava a poesia de Adélia Prado por ser muito feminina e a de Ana Cristina Cesar por ser muito apelativa e prosaica.

A pesquisadora Cleri Aparecida Biotto Bucioli fala justamente do trabalho de tecelã da poeta e do contínuo processo de tecer e destecer. A busca pela transcendência de sentidos se revela como obsessão em sua obra, buscando penetrar a essência do signo linguístico e realoca-lo. Para Orides importa a palavra real, áspera, cristalizada em sua superfície. É a própria luta com as palavras, em uma tensão em que vida e poesia se chocam, margeando as questões do próprio labor poético, do ser, do tempo e da existência. Segundo Bucioli (2003) quando ela elege esse processo de desfazimento como o processo criador de sua escrita ela rompe com a tradição do verso por não seguir modelos específicos e segue a linha dos mestres construtores da modernidade, ao reconstruir a linguagem lírica, resgatando a preocupação de devolver as palavras seu uso real, como se descamasse a pele do signo linguístico para chegar a uma camada fina, que propiciasse a contemplação de um significado real, sem deslocamentos de sentido e banalização do uso cotidiano.

Umas das características estéticas mais importantes dos poemas da Orides é o fato de normalmente eles serem curtos e guardarem interpretações e referências amplas, como ela dizia, sua preferência era por poemas rápidos e rasteiros que, diferentemente dos poemas produzidos pelos poetas marginais, não se esgotavam em uma única leitura. Para adentrar o mundo oridiano é preciso muita atenção aos seus símbolos, signos e construções; nada está no poema por acaso. Ela era uma tecelã da palavra e as costurava de forma que as linhas se cruzassem em diferentes pontos podendo eleger fios condutores distintos.

Dizer que a poeta era enigmática talvez dê conta de responder uma boa parte do seu projeto de escrita mais ainda assim é insuficiente. A transgressão no sentido de ir contra, ultrapassar, desobedecer define muito bem essa grande poeta brasileira. Estar avessa às tendências e ter o cuidado de não ser uma poeta de fácil interpretação, de não ser rotulada revela um lado artístico que queria estar apartado, assim como uma estrela solitária. Seu brilho, muitas vezes ofuscado por ela mesma, não alcançou os espaços necessários para que, ainda em vida, fosse reconhecida como deveria, não tinha tato

para lidar com as pessoas e controle para lidar com a vida financeira e emocional. Á ela faltou raízes fortes o suficiente para sustenta-la; influência, dinheiro, cuidado para não deixar seu frágil corpo sucumbir à solidão e a bebida. A única coisa da qual essa brilhante poeta dispunha em abundância era uma sensibilidade lírica capaz de transformar dois versos em um potente poema.

Uma das características mais fortes da personalidade da poeta era sua falta de maturidade, algumas atitudes eram infantis demais e não condiziam com a seriedade, dureza, clareza de seus versos. Alguns fatos, narrados por Gustavo de Castro no livro *O enigma Orides*, demonstram com clareza como seus ataques de raiva fizeram com que todos aqueles que de início a ajudaram, destacando Antônio Cândido e Davi Arrigucci Jr., foram desistindo por causa de suas muitas atitudes infantis e intempestivas. Ela era uma escritora de difícil lida e nisso talvez a sua poesia se pareça, pois o leitor de Orides antes de se deparar com a experiência de contemplação poética se vê em uma árdua tarefa de encontrar um dos fios condutores, de estabelecer uma interação íntima com o poema e buscar os pontos referenciais para interpretação dos signos poéticos.

Os poemas que serão analisados a seguir foram retirados do seu primeiro livro publicado *Transposição (1969)*, essa é sua obra mais importante, embora não tenha alcançado prêmios, porque nele encontramos a gênese de sua produção poética. Muitos dos temas abordados perseguiram toda a sua obra e muitos poemas ganharam releituras. Versos concisos, enxutos, lúcidos, frutos do sol de São João da Boa Vista, a segunda cidade mais clara do mundo. Na época em que escreveu seu primeiro livro ainda não estava cursando filosofia, seu maior impulso filosófico de questionamento da vida, do ser, da luz vinham da igreja; foi coroinha, frequentava as missas e tentou cantar no coral. Nenhuma palavra passava despercebida daquela menina do interior que tinha sede do saber. Fez amizade com a bibliotecária da sua escola e passou a frequenta-la, seu mundo se ampliava a cada leitura. Drummond veio através de uma prima que indicou seu livro para ela ler, ficou encantada, dizia com orgulho nas entrevistas que estava lá, nos versos de Carlos Drummond de Andrade, sua essência poética. Esse seria um dos fios que ela seguiria, e mais tarde iluminada pelos pensamentos de Martin Heidegger, Merleau-Ponty, Mallarmé, outros fios se juntariam a sua poética, preservando sempre uma poesia de enfrentamento e trabalho com a palavra.

Meio dia

Ao meio dia a vida
é impossível.

A luz destrói os segredos:
a luz é crua contra os olhos
ácida para o espírito.

A luz é demais para os homens.
(Porém como o saberias
quando vieste à luz
de ti mesmo?)

Meio-dia! Meio-dia!
A vida é lúcida e impossível.
(FONTELA,2006,p.34)

No poema acima nos deparamos com um eu lírico amedrontado por uma luz que o afugenta. A luz que impossibilita a fuga, por emergir de dentro para fora, revela, através de sua crueza, o lado primitivo do homem, o ser as avessas é colocado diante de seus medos, suas frustrações. O enfrentamento de uma realidade revelada pela luz que destrói os segredos, ou seja, põe tudo a vista, não pode ser ignorado, é preciso o embate para o alcance e domínio dessa luz total. Esse ser retalha-se, pois a lucidez que a luz revela é destrutiva e fragmenta os sentidos. Nos poemas de Orides essa lucidez que divide, destrói, fragmenta o ser é bem recorrente. É uma construção de sentidos que passa primeiro pelo (des) fazer para se (re) fazer, sempre em um movimento de destruição e formação.

No poema a seguir, Rebeca, a poeta resgata uma personagem bíblica. Rebeca foi mãe de Esaú e Jacó e esposa de Isaque. Quando Isaque alcançou a idade de se casar seu pai, Abraão, enviou seu servo, Eliezer, a sua cidade natal para encontrar uma esposa para Isaque. Eliezer orou a Deus e pediu como sinal que a escolhida oferecesse água aos seus camelos antes de oferecer a ele, o que demonstraria um gesto de humildade e indicaria ser esta a mulher certa, e assim aconteceu. Rebeca estava retirando água do poço e ao ver o servo de Abraão com seus camelos ofereceu água, servindo primeiro aos animais.

Rebeca

A moça de cântaro e seu
gesto essencial: dar água.
(FONTELA,2006 ,p.63)

Um poema curto que guarda muitas intertextualidades e conhecimento. O gesto essencial é o de matar a sede e ele é quem delimita toda uma série de acontecimentos a partir dele. A moça de cântaro nada pode fazer além daquilo que a ela está predestinado, toda a sua história gira em torno de um único ato. O poema marca a impossibilidade de mudança e controle do destino, como se uma força maior sempre estivesse no controle. Orides dizia não ter nada além da poesia, seu gesto essencial era escrever poemas, em um incansável labor com as palavras. O gesto essencial liga-se fortemente com uma questão de identidade: quem sou eu? Esta é uma busca latente nos versos oridianos. Seus versos estabeleciam uma trégua com a sua própria condição, era uma fuga. Não se pode mudar o que se é, de onde veio, quem são os genitores porque tudo liga-se a um princípio, aquilo que dizem que somos antes mesmo de sabermos que somos alguma coisa.

Média

Meia lua.
Meia palavra.
Meia vida.

Não basta?
(FONTELA,2006 ,p.54)

No poema “Média” vemos um ser resignado, que não procura uma ascensão, uma luz. São versos mais inflexivos que evidenciam um movimento de recolhimento, de aceitação da impossibilidade de uma vida total, plena. O bastar, no sentido de suficiência, evoca uma aprovação, ter a metade da lua, da vida, da palavra é ter a lua, a vida, a palavra. Não estar completo não é não ter, é ter pela metade. A grande meada desse poema reside no fato de que a pergunta no final faz com que haja uma volta ao poema, um movimento cíclico, e a cada retorno se reflete sobre o que falta. Para poder dizer que há uma divisão, uma metade é preciso ter consciência do que se têm e para dizer da sua não insuficiência é preciso refletir sobre o que o completaria. Dessa forma,

no mesmo momento em que o ser esta resignado, conformado ele se obriga a todo tempo a pensar na falta e no que tem. A "palavra" encontra-se posicionada entre o verso da lua e da vida, indicando que ela é a intermediária, a que da o tom.

Orides de Lurdes Teixeira Fontela, transgressora desde sua infância, tinha medo de rótulos e consciência demais de sua condição social e financeira. A poesia foi a forma encontrada para estabelecer uma trégua com a vida. Inquieta, destemperada, brigona e artista. Todo cuidado, racionalidade, lucidez encontraram em sua poesia forma de ser. A insistente procura por uma totalidade de conhecimento e de essência sígnica e imagética para seus versos a fizeram navegar por águas não navegáveis no período em que escreveu. A grande dificuldade em desmistificar e dizer onde, assim como nos diz VILLAÇA (1992), lança âncoras a poesia sem rótulos de Orides Fontela demonstra que o maior objetivo da poeta foi alcançado: o de não ser de fácil interpretação.

Referências

ARRIGUCCI JR, David. "Na trama dos fios, tessituras poéticas". Entrevista a Cleri Aparecida Biotto Bucioli e Laura Beatriz Fonseca de Almeida. Publicada originalmente: *Jandira* - Revista de Literatura, n. 2. Juiz de Fora, Funalfa Edições, 2005. Disponível em: www.cosacnaify.com.br/noticias/orides_entrevista_davi.asp.

BUCIOLI, C. A. B. *Entretecer e tramar uma teia poética***:** a poesia de Orides Fontela. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.

CASTRO, Gustavo de. *O enigma Orides*. São Paulo: Hedra, 2015.

FONTELA, O. *Poesia Reunida (1969-1996***).** São Paulo: Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

FONTELA, Orides. Orides Fontela- toda palavra é crueldade. Org. Nathan Matos. Belo Horizonte, MG. Moinhos, 2019.

PAULA, Tadeu Paschoal de. Violão de rua: canto de uma utopia romântica. 2009. 145 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/91531>.

VILAÇA, Alcides. "Símbolo e acontecimento na poesia de Orides Fontela". *Novos estudos* CEBRAP, São Paulo, n. 34, 1992.

Violão de Rua – Poemas para a liberdade. (organização de Moacyr Félix). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol.3, 1963.

TRANSGRESSORES DA TRANSGRESSÃO: PIVA E BATAILLE NAS BORDAS DO SURREALISMO: UMA APROXIMAÇÃO POSSÍVEL

Clelio Toffoli Júnior (Mestrando em letras PUC-Rio/bolsista Faperj 10)

Resumo: O presente trabalho busca aproximar as poéticas de Roberto Piva e Georges Bataille em torno de suas experiências poéticas às voltas com a linguagem do surrealismo. Apesar de distantes em razão da língua em que escreviam e também no tempo, pode-se perceber em seus textos muitas semelhanças no fazer poético, principalmente quando sua escrita se aproximava do surrealismo, tanto para o dissidente Bataille quanto para o quase surrealista Piva.
Palavras-chave: Surrealismo; Bataille; Piva; Poesia

Introdução

O presente trabalho tem o escopo de aproximar, via ecos e estilhaços do surrealismo, as poéticas de Roberto Piva e Georges Bataille, o primeiro um quase surrealista brasileiro e o segundo um dissidente do surrealismo francês. O trabalho de aproximação se dará também pelo viés político presente em suas obras e indissociável delas como se verá adiante. Para tanto, pretende-se primeiro situar ambas as poéticas dentro de alguns limites do surrealismo, para então expandir a aproximação, sem descuidar do todo da obra.

O quase surrealismo de Roberto Piva

Roberto Piva é constantemente tratado como um dos poucos poetas surrealistas brasileiros pelos críticos e comentadores que se põe a falar de surrealismo no Brasil. José Paulo Paes o coloca como o último dos surrealistas brasileiros, Mendonça Telles cita Paes, Cláudio Willer, também poeta, constantemente invoca o surrealismo de Piva, mas mais honestamente invoca também a força da poesia *beat* na obra do poeta paulista. Nos vários prefácios e posfácios à obra poética de Piva temos manifestações de Alcir Pécora, Eliane Robert de Moraes, Davi Arrigucci Jr., Sérgio Cohn, sempre colocando Piva no rol de surrealistas brasileiros, com mais ou menos ênfase.

Porém, se partirmos da leitura das múltiplas entrevistas e textos afins publicados por Roberto Piva, vemos nitidamente que ele não aceita o rótulo, como diz aqui:

> "Não me considero um surrealista. Sou um surrealista tangencial, assim como tenho influência de todas as vertentes mais importantes da poesia ocidental: Dante, Villon, Góngora, Garcia Lorca, os dadaístas, os futuristas e os modernistas brasileiros. (...) O que eu não abro mão do surrealismo – que condiz com a minha vocação poética – é JAMAIS SEPARAR POESIA E VIDA". (COHN, 2009, p. 78)

Reconhece, sim, a influência (mais de Artaud que de Breton), admira os brasileiros Jorge de Lima e Murilo Mendes[1], mas não se coloca dentro da caixa do surrealismo. Coloca no mesmo nível de influência os *beatniks,* os ultrarromânticos, o punk rock e o xamanismo. Diante da própria verdade do poeta, ousamos nesse breve trabalho desdizer os críticos e afirmar categoricamente: Roberto Piva não é um poeta surrealista! Sua poesia reflete ecos e estilhaços da poética surrealista, mas Piva é muito mais, do ponto de vista geral e muito menos, do ponto de vista surrealista.

Note-se que quando falamos de surrealismo brasileiro, estamos a falar de um surrealismo totalmente tributário ao modelo da escola francesa, aos manifestos de Breton, um surrealismo marxista, partidário, amarrado nos postulados bretonianos, desde as primeiras manifestações até Piva e além. Tal ligação se dá tanto pelos autores quanto pelos críticos, incapazes de olhar para Portugal ou para a América espanhola, muito mais próximos de nós e com seus surrealismos cheios de vida e originalidade.

Mas voltemos ao nosso autor. Veja-se que quando Piva começa a publicar lá se vão quase quarenta anos do nascimento do surrealismo modelo e paradigma do nosso. Portanto, não é de se espantar que ele rejeite esse rótulo amarelado e esmaecido pelo tempo. Rejeita o rótulo, mas reconhece a dívida, como se pode ver nesse pequeno trecho de conversa entre ele e Ademir Assunção:

> "**Mas Breton foi do Partido Comunista Francês. [AA]**
> Por isso que é um dos surrealistas mais limitados. Embora tenha vislumbres de genialidade e tenha aberto uma brecha na realidade suficientemente larga para todos nós passarmos. [RP]" (COHN, 2009, p. 157)

Tratemos do que mais aproxima a poesia de Piva do surrealismo: a) o uso constante de imagens oníricas; b) o inconsciente que pulsa de seus versos (ele; um bom leitor de Freud); c) o estranhamento da linguagem, com o recurso de utilizar palavras de uso corrente em situações de absurdo; e d) um misticismo imagético e plástico.

Em contrapartida o vemos se afastar da poética surrealista quando não notamos em sua poesia a escrita automática, quando vemos descrições realistas do sexo e quando o misticismo ultrapassa a fronteira do plástico e se transforma em discurso, principalmente nos seus versos xamânicos.

Em conclusão, se nota muito presente em seus poemas os ecos do surrealismo, a forte influência deste, mas não se pode dizer de modo algum que seja um poeta surrealista,

[1] "com seu surrealismo bêbado".

tampouco que tenha sua fase surrealista e sua fase não. A crítica literária deve se contentar com a realidade e deixar de tentar encaixar a todo custo a poesia de Roberto Piva num surrealismo brasileiro que nem bem existe como tal.

O surrealismo dissidente de Georges Bataille

Georges Bataille, ao lado de Breton, Èluard, Aragon, Desnos, Artaud entre outros, foi parte atuante do movimento surrealista francês no seu início. Entretanto, por divergências irreconciliáveis principalmente com André Breton, saiu do grupo surrealista francês quando Breton se alinhava mais fortemente ao marxismo partidário. E saiu militando fortemente contra o que chamou de "autoritarismo" do "papa" André Breton ao definir os rumos da escola, principalmente no panfleto "Um cadáver" em que busca vingar-se do Segundo Manifesto Surrealista que o havia atacado fortemente, junto com outros dissidentes. Também fez da revista "*Documents"* uma "máquina de guerra" contra o surrealismo, no dizer de Michel Surya, seu biógrafo (LEAL, 2018, p.53).

Como o escopo do presente trabalho é a produção poética de Bataille, serão esparsas e pontuais as referências à sua enorme produção teórica, deixando-as apenas para quando houver firme ponto de contato entre a poesia e suas teorias.

Percebe-se claramente na poesia de Bataille a presença de um surrealismo oculto, disfarçado, claramente dissidente, mas ainda assim surrealismo, ou *nonsense*, como gosta de se referir o próprio poeta.

Importante também perceber que a noção de informe trazida no seu "dicionário crítico" contido na revista "*Documents*" perpassa a sua obra poética, num jogo de estranhamento sintático acima de tudo:

> "Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma..." (BATAILLE, 2018, p. 147)

O uso dado por Bataille de sua noção de informe na sua produção poética vai muito bem detalhada por seu tradutor Alexandre Rodrigues da Costa no posfácio da edição brasileira de sua obra poética completa:

> " Por isso, pensar e conceber o poema sob os desígnios do informe deixa, na página, como se fosse ferida, uma palavra sempre aberta, fundada no descontínuo, no fragmentário. O desconhecido, aquilo que não tem resposta, passa a dominar a linguagem, e o que se estabelece é uma tensão não resolvida entre nascimento e morte, entre o transitório e o permanente. Longe de uma síntese, o informe abraça simultaneamente os dois termos, sem que haja uma conclusão, um fim". (BATAILLE, 2015, p. 343)

É justamente nessa fenda do poema que passa o surrealismo, como que uma linguagem tramada no avesso do verso, mas que se deixa ver pela mesma fenda por onde passou[2].

O surrealismo na poesia de Bataille está presente no estranhamento das palavras usadas fora de lugar, no humor negro, no onírico (ainda que vestido de pesadelo), na surpresa causada por alguns versos. Entretanto Bataille se distancia do surrealismo pelo sentimento lúgubre, pelo sol negro a brilhar nos seus versos, pelo uso simbolista das metáforas, pela admissão do uso de um universo exterior na poesia.[3]

Em resumo, Georges Bataille foi surrealista, abriu dissidência, brigou com os surrealistas, mas nunca brigou por completo com o surrealismo. Sentem-se os estilhaços em toda a sua obra poética.

Piva e Bataille: mais próximos do que aparentam

Pois bem, aceito o desafio resta tentar comprovar a aproximação poética (apenas intuída) entre Georges Bataille e Roberto Piva, dentro de parâmetros e bases impostas pelo alcance do presente trabalho, sendo necessário um recorte na obra dos dois poetas, como será melhor detalhado no decorrer do presente capítulo.

Ao buscar o estudo comparativo das duas poéticas, salta aos olhos, num nível ainda pré-poético uma enorme semelhança em cinco modelos de conduta intelectual: a) uma admiração por Dionísio e pelo dionisíaco; b) a leitura apaixonada de Nietzsche; c) a recusa ao marxismo científico como paradigma político; d) um forte sentimento anticapitalista e; e) uma religiosidade difusa e não orgânica.

Partindo desses cinco modelos a aproximação entre ambos ficou facilitada, muito embora sejam apenas modelos, tratados de forma diversa pela escrita dos dois.

No nível do poético o que mais se observa na obra dos dois autores é o tom nietzschiano e dionisíaco da sua produção, resvalando esse viés na religiosidade também. A recusa ao marxismo e o anticapitalismo não são tão marcantes na sua poesia e serão deixados de lado no âmbito deste trabalho, muito embora sejam importantes fatores extra poéticos, o que fez com que fossem acusados de reacionários, cada qual à sua maneira e a seu tempo. Acusações que se borraram no teor de sua produção intelectual e no seu viver.

[2] Lembremos da "brecha" por onde disse ter passado Piva.
[3] Muitas destas características vão descritas pelo próprio Bataille em seu "A literatura e o mal", referido na bibliografia.

Roberto Piva afirma categoricamente, em depoimento de 1987:

> "Creio também, como Nietzsche, na reaparição gradual do espírito dionisíaco no mundo contemporâneo. Apesar da caretice generalizada desta década de 1980, creio na grande explosão de Dionísio, deus do vinho, deus das bacanais". (COHN, 2009, p. 84)

Georges Bataille dedicou praticamente todos os números da revista "*Acéphale*" a Nietzsche/Dionisos, escreveu o terceiro volume da "Suma Ateológica" com Nietzsche sob a pele, um verdadeiro canto de amor ao filósofo alemão, seu ensaio "Dionisos Redivivus" (BATAILLE, 2008, p. 27-30) é todo ele uma homenagem ao mito de Dionísio. Nota-se claramente aqui que ambos, partiram, pois, da premissa Nietzsche e Dionísio para a sua obra poética.

A partir daí, é necessário aproximar mais a poesia dos dois surrealistas fugidios. E encontramos outros pontos de contato interessantes.

A partir do caminho trilhado por Aline Leal, pode-se perceber que tanto a poesia de Georges Bataille quanto a poesia de Roberto Piva são uma poesia solar, sensual, erótica, ainda que em algum momento esse sol se torne negro, se torne ânus e se torne morte. Diz Aline Leal:

> "Para Georges Bataille, o sol foi uma metáfora importante, como dispositivo de excesso e exuberância, de glória improdutiva. O sol fonte de irradiação inesgotável que dispensa toda a sua energia sem contrapartida, além disso órgão excretor, ânus que expele os rejeitos de um corpo homogêneo, notabilizando o que excede". (LEAL, 2018, p. 19)

Interessante notar que Eliane Robert de Moraes parece ir em direção oposta em seu comentário à obra de Roberto Piva no vol. 2 de sua Poesia Completa, mas na verdade chega no mesmo lugar:

> "Tudo é noite na poesia de Roberto Piva. Tudo é noite na paisagem estranha e febril que seus poemas deixam entrever, e é também da noite que tudo nasce, fazendo a vida brotar com imenso vigor...
> (...)
> Uma tal opção pela noite, reino da instabilidade, não se resume porém à descrição da paisagem, estendendo-se à disposição interior do eu lírico: 'a Lua não se apóia em nada / eu não me apóio em nada' ". (PIVA, 2006, p. 152)

Veja-se que as duas críticas saem pelo lado contrário do senso comum, que diz que a poesia do francês é lúgubre e noturna e a do brasileiro solar e exuberante. Mas onde estaria o contato entre o sol de Bataille e a noite de Piva? Como se chegar à conclusão de que sua poética aponta para o mesmo lugar? Pois bem, o sol da poesia de Bataille é um sol crepuscular, moribundo, que busca a noite para se realizar plenamente, já a noite poética de Piva é madrugada, quase dia, sol nascendo logo a seguir. Daí a impressão

causada ao senso comum de serem poéticas opostas, mas não, como se viu são poéticas sobrepostas, complementares. Tarde e noite; madrugada e dia.

Importante referir que há método nessa poética de Piva, que conhecia bem a obra do poeta francês, como notado por Lucas Moreira dos Santos:

> "A obra de Piva respalda o paralelo entre a literatura e a transgressão da lei moral, como informa a teoria de George Bataille (1981:29), pois sua liberdade de formas e conteúdos representa um desvio em relação à ordem social estabelecida, uma negação radical de suas instituições, valores morais e seus princípios de interpretação da realidade". (SANTOS, 2007, p. 2)

Ou seja, também no tocante à transgressão da ordem as duas poéticas se aproximam, muito em questão de admiração de Piva por Bataille. Chega a ser irônico que nas inúmeras entrevistas e vários depoimentos de Roberto Piva a que se tem acesso ele não faça menção à influência de Georges Bataille em sua poesia. Em verdade, sequer chega a mencionar o poeta francês. Entretanto dá a Bataille a epígrafe de um de seus livros mais bem-acabados, o seu "20 poemas com brócolis" (PIVA, 2006, p. 94), que diz assim: "... *ce qui t'est demande est la pureté de l'enfer – ou, sí tu aimes mieux, de l'enfant...*" (Georges Bataille, L'Alleluiah). Este trecho foi recortado de uma passagem maior do livro "A aleluia", que dá bem a medida do quanto a transgressão perpassa a poética dos dois poetas analisados, e que vai assim traduzido por Fernando Scheibe:

> "Peço-te a pureza do inferno – ou, se preferes, da criança: nenhuma promessa será feita em troca, e nenhuma obrigação te prenderá. Escutarás, vindo de ti mesma, uma voz que leva a teu destino: é a voz do desejo, e não a de seres desejáveis". (BATAILLE, 2017, p. 205)

Foi Cláudio Willer quem melhor fez a ponte entre a citação acima mencionada, o ser anti-autoritário e mais que isso anti-autoridade, via Lautréamont e Rimbaud, mas puxando para o lado de Piva o dono da epígrafe: Georges Bataille. Ao se referir ao livro "20 poemas com brócolis", Willer assevera:

> "Assim como em seus predecessores, especialmente Rimbaud e Lautréamont, o ataque teológico tem o sentido de rebelião anti-autoritária: "todo trabalhador é escravo. toda autoridade / é cômica. fazer da anarquia um / método & modo de vida." (PIVA, 2006, p. 111). A citação é de 20 poemas com brócoli, seu livro de 1981 que focaliza, justamente, uma visita ao inferno, como anunciado na epígrafe, extraída de L'Alleluiah de Georges Bataille: "...ce qui t'est demandé est la / pureté de l'enfer – ou, si tu / aimes mieux, de l'enfant.." (idem, p. 94; itálicos da edição – traduzindo: "o que te é pedido é a / pureza do inferno – ou, se tu / preferires, da criança")". (WILLER, 2013, p. 139)

Entendo que a aproximação entre os vários elementos poéticos presentes na poesia de Roberto Piva e Georges Bataille trazidos até aqui são suficientes para o fim deste trabalho, sendo certo que muito mais poderia ser pesquisado e com certeza muitos outros

pontos de contato seriam identificados, mas isso demandaria quiçá uma dissertação, tamanha e tão complexa é a obra dos dois poetas estudados.

Dois poemas

Resta, para finalizar o presente trabalho, a análise comparativa de dois poemas, um de Piva (PIVA, 2005, p. 71) e um de Bataille (BATAILLE, 2015, p. 225), a fim de ilustrar e arrematar a tese exposta acima. Importante que se diga que se partiu de uma escolha absolutamente discricionária e pessoal dos poemas a serem estudados. Esclarece-se ainda que se fará apenas a análise semântica buscando ecos e estilhaços da linguagem surrealista nos dois poemas, pois uma análise rítmica ficaria totalmente prejudicada entre um poema escrito em francês (língua absolutamente atonal) e outro em português (língua riquíssima em tonicidade).

METEORO Roberto Piva	MEU CANTO Georges Bataille
"Eu direi as palavras mais terríveis esta noite	"*Encho o céu com a minha presença*
enquanto os *ponteiros se dissolvem*	Meu grito não é o
contra o meu poder	de um grande pássaro
contra o meu amor	que fura a madrugada
no sobressalto da minha mente	meu canto não é o das
meus olhos dançam	cigarras enchendo as noites de verão
no alto da Lapa os mosquitos me sufocam	meu lamento não é o dos
que me importa saber se as mulheres são	que agonizam no vazio
férteis *se Deus caiu no mar* se	após um bombardeio
Kierkegaard pede socorro numa montanha	ele dilacera
da Dinamarca?	Não estou morrendo não sou nada
os telefones gritam	não sei o que é este grito
isoladas criaturas caem no nada	Ele abre as nuvens
os órgãos de carne falam morte	Não estou rindo
morte doce carnaval de rua do	nunca choro
fim do mundo	eu urro
eu não quero elegias mas sim os *lírios*	*Abro o céu*
de ferro dos recintos	*como se abre a garganta*
	dos moribundos

há uma epopéia nas roupas penduradas contra o céu cinza e os luminosos me fitam do espaço alucinado quantos lindos garotos eu não vi sob esta luz? eu urrava meio louco meio estarrado meio fendido narcóticos santos ó *gato azul da minha mente* Oh Antonin Artaud Oh Garcia Lorca com seus olhos de aborto reduzidos a retratos almas almas como icebergs como velas como manequins mecânicos e o clímax fraudulento dos sanduíches almoços sorvetes controles ansiedades eu preciso *cortar os cabelos da minha alma* eu preciso *tomar colheradas de Morte Absoluta* eu não enxergo mais nada meu crânio diz que estou embriagado suplícios genuflexões neuroses psicanalistas espetando meu pobre esqueleto em férias	sou calmo como um touro que muge na chuva *Não sou um homem* *eu mujo* *sou mais idiota do que um relâmpago* *que arrebenta de rir* quero fazer um tumulto tão grande que não se entenda mais” (tradução Alexandre Rodrigues da Costa e Vera Casa Nova)

eu apertava uma árvore contra meu peito como se fosse um anjo meus amores começam crescer passam *cadillacs sem sangue os helicópteros* *mugem* minha alma minha *canção bolsos abertos da minha mente* eu sou uma alucinação na ponta de teus olhos”	

Nota-se facilmente que a escolha dos poemas recaiu em dois poemas bem próximos até mesmo em seu aspecto formal, privilegiando o verso mais longo ou, quando curto o uso indiscriminado dos *enjambements*, que vem a ser a quebra do verso em várias linhas que se completam em sentido, causando a impressão de se estar lendo um verso mais longo. São poemas razoavelmente longos, sem estrofes, com uso recorrente de linguagem surrealista, que foi destacada em itálico em ambos os poemas.

Estão presentes o humor surrealista como no “preciso cortar os cabelos da minha alma” em Piva e o “sou mais idiota do que um relâmpago que arrebenta de rir” em Bataille. O estranhamento no uso das palavras com significados distintos como em “enquanto os ponteiros se dissolvem” no poema do Piva e “encho o céu com a minha presença” no de Bataille. No poema de Piva os helicópteros mugem, no de Bataille é ele mesmo quem muge. Há o grotesco de “abro o céu como se abre a garganta dos moribundos” em Bataille e o sublime de “meus olhos dançam no alto da Lapa” em Piva.

Em resumo, há surrealismo em ambos os poemas, como há surrealismo em ambos os poetas, muito embora não seja assim o tempo todo. E conforme se queria demonstrar, há muito mais aproximação entre essas duas poéticas a princípio tão distantes e distintas do que se julgava antes deste estudo que agora está próximo do fim. Para finalizar a comparação aqui apresentada, segue uma metáfora: se ambos fossem uma moeda seriam o mesmo lado, mas cada qual do seu lado.

Conclusão

Para concluir, chega-se ao fim do trabalho com a boa sensação do dever cumprido. A aproximação intuída entre o fazer poético de Roberto Piva e Georges Bataille começa a se confirmar, o caminho está aberto para uma pesquisa de mais fôlego, mas as bases estão dadas. Há sim muita proximidade entre as duas poéticas e percebe-se nos dois a presença de uma sensibilidade surrealista comum. E para o escopo desse trabalho era isto que se queria demonstrar.

Referências

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica. 2017;

BATAILLE, Georges. **Acéphale** (4 vols. em fascículos). Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013/2014;

BATAILLE, Georges. **Documents**. Tradução João Camillo Pena e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie. 2018;

BATAILLE, Georges. **La felicidad, el erotismo y la literatura**: ensayos 1944/1961; Tradução Silvio Mattoni. 3ª edição. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2008;

BATAILLE, Georges. **O culpado**: seguido de A aleluia. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica. 2017;

BATAILLE, Georges. **Poemas**. Tradução Alexandre Rodrigues da Costa e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2015;

BATAILLE, Georges. **Sobre Nietzsche – vontade de chance**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica. 2017;

COHN, Sérgio (org.). **Encontros – Roberto Piva**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. 2009;

PAES, José Paulo. **Gregos & baianos**. São Paulo: Brasiliense. 1985;

LEAL, Aline. **Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial e Editora PUC-Rio. 2018;

PIVA, Roberto. **Antropofagias e outros escritos** (inéditos). São Paulo: Córrego. 2016;

PIVA, Roberto. **Um Estrangeiro na Legião**: volume 1 de Obras Reunidas. São Paulo: Globo. 2005;

PIVA, Roberto. **Mala na mão & asas pretas**: volume 2 de Obras Reunidas. São Paulo: Globo. 2006;

PIVA, Roberto. **Estranhos sinais de Saturno**: volume 3 de Obras Reunidas. São Paulo: Globo. 2008;

SANTOS, Lucas Moreira dos. **A catedral da desordem: o irracionalismo libertário de Roberto Piva**. 2007. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/viewFile/3860/2865. Acesso em: 12/07/2019.

WILLER, Cláudio. **Os poetas malditos: de Nerval e Baudelaire a Piva**. 2013. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/244. Acesso em: 10/07/2019.

A POESIA TRANS NO CONTEXTO DA "COLE-SÃ ESCREVIVÊNCIAS": ALGUNS ASPECTOS TRANSGRESSORES DESSA OCUPAÇÃO LITERÁRIA[1]

Leocádia Aparecida Chaves (UnB)[2]

Faltam algumas gotas de melancolia
páginas muitas
brancas
o lápis não escorre
parece
parece seco
sempre foi, verdade
mas há algo novo
um novo incômodo,
lombada recente
existe uma alegria
uma plenitude de espírito agora
um encontro
(Téo Martins[3])

Resumo: Tomando como princípio a busca pela potência desestabilizadora da poesia contemporânea, trago à cena, seis obras de poesia de autoria transgênera publicada no contexto da cole-sã escrevi vencias, entre 2108-2019. Para essa análise, mobilizo, de forma estruturante, o conceito de "cuíerlombismo literário" (nascimento, 2018, 2019), que me permite pensar, de saída, a própria ocupação literária de autores e autoras trans como uma transgressão, pois resistência e organização. Para verticalizar a análise, elejo a temática do amor, que sob perspectivas estéticas diferentes, se faz máquina de guerra contra o *status quo* transfóbico; que sob arquiteturas textuais diferentes, criam espaço para uma comunidade de partilha.

Palavras-chave: Poesia; Autoria trans; Cuíerlombismo literário; Transgressões.

tatiana nascimento[4] (2018; 2019) – intelectual negra, sapatona, escritora, editora e ativista –, ao produzir sua literatura e ao fomentar a produção negra e/ou lgbtqi+ contemporânea – como um rato que faz a sua toca (DELEUZE; GUATTARI, 1977) – tem nos revelado escritas potentemente anticoloniais; escritas que têm conformado, como ela mesma cunha, o "cuíerlombismo literário" brasileiro. Um arcabouço que nasce, como explica, do diálogo com o conceito de quilombo de Abdias Nascimento e Beatriz Nascimento – resistência e organização – e com as discussões pautadas por

[1] Registro que esse ensaio, aqui, revisto e ampliado fora originalmente publicado no blog https://gelbcunb.blogspot.com/2019/07/a-poesia-de-autoria-trans-no-contexto.html?spref=fb.

[2] Doutoranda em Literatura pelo Programa de Pós-Gradução em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília (UnB), sob a orientação do Professor Rogério Lima. E-mail: leocadiachaves@gmail.com.

[3] Registo que o escritor alterou, recentemente, a sua assinatura para Preto Téo.

[4] Mantivemos as letras iniciais em minúsculo, em respeito à forma como a teórica registra o seu nome.

teóricos e ativistas do movimento *queer* brasileiro como Jota Mombaça, Bibi Abigail e Marisa Lobo.

Movimento teórico que lhe permite, inclusive, numa artimanha decolonial, traduzir o *queer* para "cuíer" (nascimento, 2018); conceitual que "(...) refund[a] a noção de literatura negra e/ou lgbtqi+ contemporânea, que até então era feita, lida e compreendida apenas como combativa, mas que tem dado "[...] o passo adiante: anúncio, (re)criação. [...] experimentações de liberdade" (NASCIMENTO, 2019, p.15-16); paragem indubitavelmente subversiva , pois – só para começar – nos permite acessá-la "desorbitando do paradigma da dor" (NASCIMENTO, 2019).

Uma arquitetura conceitual biopotente, como me permite pensar Peter Pal Pelbart (2011), pois irrompe tanto como política de vida para a escrita literária "de povo que ainda falta" (DELEUZE; GUATTARI, 1977) quanto para a crítica literária, que, de um modo geral, ainda está pautada pelas múltiplas colonialidades: saber, poder e ser, como discutem os decoloniais; mas não só; como se fosse pouco. Uma arquitetura que se vincula à padê editorial, platô criado pela teórica em parceria com Bárbara Esmenia, que desde 2016 tem publicado autoras negras e/ou lgbtqi[5].

Pois bem, é a partir desse "acuíerlombamento*"* (NASCIMENTO, 2019) que nascimento idealizou, organizou e viabilizou, com apoio do Fundo Elas de Investimento Social, do Rio de Janeiro, em edital de 2018, a terceira coleção da padê: "a Cole-sã escrevivências", um conjunto de 46[6] obras escritas por pessoas LBTs majoritariamente negras (75%) publicadas entre junho de 2018 e junho de 2019[7]. Cole-sã que carrega no seu título de batismo a potência da inspiração teorizada por Conceição Evaristo, "(...) a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos (...)" (EVARISTO, 2007, p.16), como justifica tatiana nascimento na apresentação geral dos livros. Uma cartografia literária conquistada para que essas pessoas (...) inventa[ssem] novos mundos, im ou possíveis, utópicos, diz-tópicos (...)" (NASCIMENTO, 2019, p.24).

[5] Informações no sítio: http://pade.lgbt/.
[6] Esta "Cole-sã pode ser comprada pelo sitio da padê http://pade.lgbt/ ou baixada gratuitamente pelo portal www.literatura.lgbt, conforme divulgado na página do *facebook* : padê editorial
[7] Essas informações estão publicizadas no sítio da editora http://pade.lgbt/ e em sua página do *facebook* : padê editorial.

Como resultado dessa "ocuíerpação"[8], quatorze obras são de autoria de pessoas transgêneras[9] (a partir de agora identifica como trans) majoritamente negra, sendo uma teórica, "Sou travestis: estudando a cisgeneridade como uma possibilidade decolonial", de Viviane Vergueiro (2018), e treze literárias. Dessas treze, dois contos longos: "piroclastos" (2018), de Lázaro e "Uma natureza secreta", de Luci Universo (2019); uma história em quadrinhos: "cartas para ninguém" (2019), de Diana Salú; três obras de gênero híbrido: "bricolagem travesti" (2019) de Maria Léo Araruna, "Vagamente", de Daniel Brito, e "Crônicas coiote", em que duas das quatro autoras, Bruna Kury e Marcia Marci, são travestis (o livro tem ensaios, poemas, ou letras de funk de alguma/s delas e mais Gilda Puri e Raíssa Vitral); e sete de poesia, dos quais seis são analisados neste ensaio : "sal a gosto" (2018), de Esteban Rodrigues; "EP" (2018), de Téo Martins; "sapa profana" (2018), de Raíssa Éris Grimm; "amar devagarinho..." (2018), de Bruno Santana; "no âmago" (2019), de Enzo Iroko; "a piada que vocês não vão contar" (2018), de Kuma França; e "Meus versos e inversos", de Augusto Liras (2019, fora da amostragem por não ter sido lançado no contexto da escrita deste ensaio).

Antes, porém, um parênteses! Ao incluir a poesia de Raíssa Eris Grimm – mulher trans branca – portanto privilegiada pelo racismo estruturante no rol "cuíerlombista", proponho uma expansão da discussão realizada por nascimento (2018, 2019) que acredito ser pertinente, uma vez que a desumanização e a abjetificação da transgeneridade em nossa sociedade se explica como fruto do racismo e cissexismo colonial (VERGUEIRO, 2015; 2018). Portanto, ainda que o marcador raça seja um pilar na teoria de nascimento, territorializar a escrita de autoria trans branca neste espaço "cuíerlombista" nos permite pensá-lo, inclusive, como um espaço de aliança inter-racial aos moldes dos quilombos coloniais que "[...] tornaram-se sistema complexos, de produção cultural, convivência inter-racial, troca de saberes [...]" (NASCIMENTO, 2019, p.16).

[8] A partir do conceito de "cuíerlombismo" (nascimento 2018, 2019) derivo a palavra "ocuíerpação", que traduz, ao meu ver, um movimento em andamento.

[9] O termo genérico transgênera refere-se à condição de uma pessoa não se identificar com o gênero designado no seu nascimento; assim se nascida com a genitália de macho, reconhecer-se mulher; se nascida com genitália de fêmea, reconhecer-se homem; há ainda pessoas que não se reconhecem nesta binariedade, homem-mulher e que também se reconhecem como pessoas transgêneras; neste grupo pode-se incluir, por exemplo, pessoas travestis, transexuais, trans não-binárias (JESUS, 2012).

Uma literatura que reconheço como de "afecto" aos moldes discutidos por Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1977), pois, simultaneamente, nasce de uma política editorial empenhada em "libertar a vida daquilo que a aprisiona" quanto também os gestaciona, uma vez que garante espaço para "novas possibilidades de vida". Como salientam os teóricos, se o artista é mostrador, inventor e criador de afectos pela obra que cria, dá, a quem dela se aproximar, a possibilidade de transformação, de devires também outros. Portanto, vetor de transgressões múltiplas, uma vez que é de sua natureza se fazer na ruptura com paradigmas pré-estabelecidos: espantar modelos!

Um conjunto de textualidades que guarda uma potência incrível de afecção tanto pelo o que seus eu-líricos enunciam, quanto pela forma como enunciam visto que nascem articuladas entre o estético, o político e o sentimental (ROLNIK, 1993) e por isso capazes de desestabilizar padrões compulsoriamente estabelecidos como de humanidade, em especial a cisgeneridade e a heternormatividade; mecanismos potentes de controle e morte de nossos processos subjetivação.

Para isso, verticalizando a discussão, elejo o amor-sentimento – direito humano reconhecido como inalienável pela Constituição Brasileira (1988) ao seu povo – como potente veículo de "afecção" visto que, esse direito tem sido historicamente interditado à população transgênera em nosso país. Interdição que deriva de dispositivos coloniais que ao longo dos séculos têm validado apenas as vidas de pessoas brancas cisgêneras e heteronormativas como vidas dignas de serem vividas e, consequentemente, dignas de afeto-amor-sentimento (BUTLER, 2015).

Como nos ajuda a pensar bell hooks[10] em "Vivendo de amor" (1994), se ainda na contemporaneidade amar e ser amado ainda é um desafio para o povo negro e de um modo especial para as mulheres negras neste planeta racista, o mesmo se constata para os dissidentes sexuais, que, desde a mais tenra idade, via de regra, tem aprendido o desamor, já que – do íntimo do lar ao espaço público – são reconhecidos pela sociedade violentamente colonizadora como seres perversos e pervertidos : monstros, aberrações da natureza (JESUS, 2013).

Pois monstro "(...) por excelência, [é]a marca hiperbólica de algo fora da ordem, seja ela 'natural', 'sobrenatural', ou, no 'mínimo', fora dos ordenamentos conhecidos" (LEITE JÚNIOR, 2012, p.3).

[10] Mantivemos as letras iniciais em minúsculo, em respeito à forma como a teórica registra o seu nome.

> Talvez, um dos grupos sociais que, atualmente, mais causem repulsa, medo, ódio e, ao mesmo tempo, curiosidade, espanto e desejo seja o das pessoas que transitam entre os gêneros e/os sexos. Herdeiro de um imaginário tão antigo quanto persistente que mescla discursos vindos da religião à criminologia, da medicina à política, o discurso da monstruosidade, com toda a imprecisão conceitual, parece ser um dos organizadores dessa discussão. (LEITE JÚNIOR, 2012, p. 559-560)

Como nos traz Leite Júnior (2012), estamos submersos numa cultura que promove repulsa, medo e ódio em relação às pessoas que transitam entre os gêneros e/os sexo, o que tem alimentado um estado de exceção para essa minoria identitária. Desumanização que ainda pode ser agravada em função da articulação entre raça e classe (DAVIS, 2016).

Vale ressaltar, no entanto, que a despeito desse regime de exceção em nosso país, nestes últimos dois anos (2018-2019), os movimentos sociais garantiram três[11] importantes conquistas normativas em defesa e proteção dessa identidade. Junto ao Supremo Tribunal Federal, o reconhecimento dessa experiência como digna de ser vivida e protegida; junto à Organização Mundial de Saúde, o avanço de sua despatologização. Alterações normativas que por si só não alteram o *status quo* mantido pela cisheteronormatividade (BUTLER, 2017), mas que, certamente, se constituem como amparo civil expressivo.

Assim, se por um lado, é nítida a constatação de uma engrenagem prático-discursiva para a morte, para o desamor dessa população, por outro, veremos aqui, a subversão dessa Ordem, uma vez que por meio da poesia seus autores vão dizer-mostrar-revelar vidas que amam, que se amam; dessa perspectiva, escrita como ação e gesto de transgressão, pois nutrir a capacidade do amor interior e do amar também é resistir : "afecção" (HOOKS, 1994).

[11]Sobre a decisão do Supremo Tribunal Federal (STF) quanto ao reconhecimento do direito humano à transição identitária e a sua desjudicialização, consultar http://www.mpf.mp.br/pgr/copy_of_pdfs/ADI%204275.pdf/view. Acesso em 20 de Junho de 2018. Sobre a retirada da categoria identidade de gênero da lista de saúde mental no Manual de Diagnóstico e Estatística dos Transtornos Mentais – DSM-5, consultar matéria divulgada no *site* da Organização Mundial de Saúde, disponível em https://nacoesunidas.org/oms-anuncia-retirada-dos-transtornos-de-identidade-de-genero-de-lista-de-saude-mental/. Acesso em 15 de junho de 2018. Sobre o reconhecimento pelo STF do crime de transfobia, consultar matéria disponível em: http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=414010. Acesso em 29 de julho de 2019.

Em “sal a gosto” (2018), por exemplo, Esteban Rodrigues, constrói a segunda parte de sua obra com uma sequência de fragmentos de um discurso amoroso dele – um eu lírico configurado na voz de um homem trans – *para ela*, a sua musa, amante. Uma poética que tanto garante espaço para revelar a intimidade do amor romântico quanto a sua expectativa de permanência, comumente usurpados das vidas trans em nossa sociedade:

> eu faço planos sem querer / no dia que você se atrasou quase meia hora eu listei 13 coisas que eu gosto de reparar em você: seus olhos, sua boca, sua orelha aberta, seu sorriso, suas mãos, seu braço dobrado, seus seios, a cicatriz na sua perna, a forma que o cabelo cai sobre a testa, sua bunda, sua tatuagem, sua clavícula, suas combinações de roupas; eu lembrei do dia que saímos juntos e eu preto e branco e você toda estampada e é como eclipse no meio da natureza, eu gosto da gente (RODRIGUES, 2018, p. 47).

Na obra “EP” (2018), de Téo Martins, nos deparamos com um amor-canção que não só evidencia a quebra da previsibilidade dos corpos passíveis para a vivência do amor, como garante lirismo para esse devir amoroso, fraturador da cisheteronormatividade reprodutivesca:

> Eu quero sentir o xuxu / De Raquel Vírgínia. / O hálito matinal / [...] Quero sua voz grave de quem mal acordou / Quero a graça de ver aquela mijadinha em pé / De quem sai rápida faminta / Atrás de café / Quero tê-la de mãos dadas cruzando a 24 de maio / [...] Eu quero minha pele preta / Coladinha na pele preta / De Raquel / [...] / Eu quero ser o homem / Que sou / De vagina / No pau, nas mãos / No corpo / De Raquel Vírginia” (MARTINS, 2018, p. 8).

Por outro lado, se o eu lírico de Raíssa Éris Grimm em “sapa profana” (2018) afirma que é preciso desestruturar os alfabetos para escrever uma história de amor, “impossível de ser lida” (GRIMM, 2018, p.23), paradoxalmente, o realiza em sua poética! Além. Permite-nos visualizar essa vivência por meio de gozo: pleno, sagrado, humano: “não sei ainda entender / essa correnteza / que jorra, molha e me guia / por essa linha entre teus / olhos / e sorrisos. [...] Sob tua presença /me torno / inteira / presente” (GRIMM, 2018, p. 29). Um corpo que se (re) faz, que se revela, ao longo de sua escritura, também como objeto de amor, auto- amor, amor interior, como em “Hoje seu corpo é sua casa / mas não começou assim. Antes de ser casa, seu corpo foi campo de batalha foi luta. Seu corpo é ocupação” (GRIMM, 2018, p. 31). Aspecto que atravessa, ainda que em intensidades variadas, todas essas escritas.

Do corpo poético de Bruno Santana “amar devagarinho...”(2018), escolho o poema XXIV, que traz o abraço como devir-vida para o eu lírico também homem trans.

Uma voz-vida, que marcada para morrer à míngua, se pronuncia libertariamente no devaneio, direito humano: "Seu abraço me ativa / vários *big bangs*, / dilata minhas / galáxias / mexe na órbita / dos meus planetas... / e melhor de tudo, / acende em mim / uma estrela" (SANTANA, 2018, p. 41). Aqui, portanto, a revolução reside na potência explosiva do mais banal dos gestos humanos, que gesto-ação também pode ser lido como signo de expansão que promove o "cuíerlombo" – espaço de afeto e partilhas.

Na "escrevivência" de Enzo Iroko "no âmago" (2019), pirilampa o sublime, o pleno da relação sexual poetizada para corpos, apenas: "[...] O corpo no corpo / Encontro de almas distintas / Sem separação / O corpo no corpo / Reinventa a criação / O corpo no corpo / Nenhuma abjeção / O corpo no corpo / Orgasmo e palpitação / Meu corpo em seu corpo / Pura libertação". (IROKO, 2019, p.39). Uma escritura capaz de esvaziar demonizações e estigmas criados pelo nosso "olhar" cishteronormativado: fatalmente violentador da subjetividade humana.

Já em a "piada que vocês não vão contar" (2018), de Kuma França, o eu lírico dedica com muita potência o seu afeto, a sua pulsão de vida, ao seu povo: "Jamais chame meu irmão de pagado / Mexeu com minha família / Mexeu comigo / Seguimos firme na escuridão / Dando fuga a vários outros irmãos / Crescimento (nós por nós) é isso" (FRANÇA, 2019, p. 35). Uma poética que se sustenta numa comunidade ancestral, a afro-diásporica, expandida e em expansão:

> [...]
> Vou tomando espaço que sempre me pertenceu
> Cês tudo puto pirando e perguntando
> "Quem sou eu "
> – Mandingueiro de primeira
> Siga a minha ladainha
> [...]
> Sou estratégia, Oxóssi, destemido feito Ogum
> Trago o canto de Oxum, me aprecie sou Exu
> Eu sou a insistência com a pirraça de Oxalá
> Prazer Kuma França
> A piada que vocês não vão contar. (FRANÇA, 2018, p. 32-33).

O que evidencia e reforça uma comunidade de partilha, de afetos pela palavra (nascimento, 2018; 2019), que o sistema – cotidiana e historicamente – tenta exterminar: "[...] Há beleza por trás da feiura / Há humanidade na criatura / [...] / Diga a eles que eu sou a cura / [...] Tá sem cor esse seu colorido / Tá visível o seu escondido /

Tão bonito o seu mal vestido / Diga a eles que sou seu amigo [...]" (FRANÇA, 2018, p. 40).

Portanto, estamos nos deparando, como exorta nascimento, com uma poesia que se revela prenhe de *vivências de amor*, capaz de subverter as expectativas de morte sobre suas vidas em expectativas de vida (nascimento, 2018). Poéticas que, consequentemente, nos permitem acessar um mundo de emoções e sentimentos – categoria "luxo" – (LORDE, 1984) usualmente pensáveis somente para brancos, cisheteros, ricos –, mas que aqui são reivindicadas como necessidades básicas, saúde emocional; como versifica Raíssa Éris Grimm, permitem "abismos sonharem voo" (2018, p. 8) tanto para os seus criadores, criadoras quanto para quem desse ninho de afectos se aproximar.

Referências

BUTLER, J. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

DELUEZE, G.; GUATTARI, F.. "A literatura Menor". In*:* **Kafka por uma literatura menor.** Rio de Janeiro: Editora Imago, 1977. p.25-42.
DELUEZE, Gilles. "Literatura e vida". In: *Crítica e Clínica.* Editora 34, 1997.p.11-16.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, C. **Representações Performáticas Brasileiras: teórias, práticas e suas interfaces.** (org) Marcos Antônio Alexandre, Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p16-21.

FRANÇA, K. **a piada que vocês não vão contar**. Brasília: padê editorial, 2018.

GARRAMUÕ, F. A poesia contemporânea como confim. In: SCRAMIN, S.; SISCAR, M.; PUCHEU, A. (Orgs.). **Linhas de fuga: poesia, modernidade e contemporaneidade.** São Paulo: Iluminuras, 2016, p. 11-17.

GRIMM, R. E. **sapa profana**. Brasília: padê editorial, 2018.

IROKO, E. **no âmago**. Brasília: padê editorial,2019.

HOOKS, b. **Vivendo de amor.** Tradução de Maísa Mendonça. *Geledés*, 09 de mar. 2010. Disponível em: https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/. Acesso em: 20 de jun. 2019.

JESUS. J. G. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos: guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião.** Brasília. Disponível em https://www.sertao.ufg.br. Acesso em: 22 set. 2017.

_____. **Transfobia e crimes de ódio: Assassinatos de pessoas transgênero como genocídio.** História Agora. 16. 101-123, 2013.

LEITE JÚNIOR, J. **Transitar para onde?: monstruosidade, (des)patologização**, (in)segurança social e identidades transgêneras (2012). *Revista Estudos Feministas.* Florianópolis,vol.20,n.2,maio-agosto2012. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2012000200016. Acesso em 13 jul. 2017.

LORDE, A. **Poesia não é luxo**. Tradução de tatiana nascimento de Poetry is not a luxury. Ensaio do livro Sister, outsider: essays and speeches. Nova York: The crossing press feminist series, 1984. Disponível em: https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/13/poesia-nao-e-um-luxo-de-audre-lorde/. Acesso em : 13 de fev. de 2019.

MARTINS, T. **EP**. Brasília: padê editorial,2018.

NASCIMENTO, t. **Cuírlombismo literário: poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor.** São Paulo: N-1 edições, 2019.

_____. **O cuíerlombo da palavra (y da palavra queerlombo…) > poesia preta lgbtqi de denúncia da dor até direito ao devaneio**. In: ARAÙJO, Adriana de Fátima Barbosa; SOUTO, Suzana (Orgs.). *I Encontro Ler: Literatura, Éstetica e Revolução*. Brasília: Universidade de Brasília, 2018.

PELBART, P. **Vida Capital. Ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

RODRIGUES, E. **sal a gosto**. Brasília: padê editorial,2018.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de subjetividade**, v. 1, n. 2, p. 241-251, 1993.

SANTANA, B. **amar devagarinho**. Brasília: padê editorial, 2018.

SILVA, M. R. Revolução Antropofágica: devir, transexualidade, negritude e politica de subjetivação na academia. *In:* JESUS; Dánie Marcelo de; MELO, Glenda Cristina Valim de et al. **Corpos transgressores : politicas de resistências**. p. 123-150. 2018

VERGUEIRO, V. S. (2015). **Por inflexões decolonais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade.** (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal da Bahia, Bahia 2015. 243 fls.

_____. **Sou travestis: estudando a cisgeneridade como possibilidade decolonial**. Brasília: Padê Editorial, 2018.

A POESIA HUMORÍSTICA DE BASTOS TIGRE COMO JOGO: PARNASIANISMO E HUMORISMO ENTRE A REGRA E A TRANSGRESSÃO

Samanta Rosa Maia (UFSC)[1]

Resumo: A comunicação consiste em um recorte de pesquisa de doutorado, em andamento, sobre a obra poética humorística do escritor Manuel Bastos Tigre (1882-1957). Com base no conceito de jogo, pretende-se refletir sobre a relação da literatura humorística e da poesia humorística de Tigre com a "regra" e a "transgressão". O poeta tinha formação reconhecidamente parnasiana, isto é, escreveu em uma época em que "as regras de versificação eram condições definidoras do poético" (2014, BRITTO). Assim sendo, a proposta da comunicação é pensar a prática versificatória como jogo, como um desafio ao humorista: o uso do convencional a serviço do não-convencional.
Palavras-chave: Bastos Tigre; Jogo; Parnasianismo; Poesia humorística.

A ideia para esta comunicação era construir uma fala a partir de um recorte da minha pesquisa de doutorado, que trata, como indica o título, da poesia humorística de Manuel Bastos Tigre. Assim, apenas para situar melhor a minha fala em relação à pesquisa, apresento as hipóteses centrais que orientam o meu trabalho. Entre elas, estão, grosso modo: a existência de uma produção expressiva de poesia humorística entre os parnasianos (um "humorismo parnasiano"), ou, dito de outro modo, o pressuposto de que a poesia humorística escrita na época em que o parnasianismo esteve em auge no Brasil não deixa de ser parnasiana porque humorística; e a importância da produção humorística de poetas como o Bastos Tigre, envolvidos com uma estética dita "passadista", para a difusão do humorismo e sua permanência na literatura posterior; nessa perspectiva, autores como Tigre não anteciparam um modernismo, por exemplo, mas, sim, o modernismo teria sido cooptado pelo humorismo do início do século XX, incorporando o riso aos seus projetos. Num primeiro momento, essas hipóteses podem soar antiquadas, mas o objetivo, atrelado à investigação da obra poética humorística do Tigre, é promover uma releitura do parnasianismo, ou pelo menos ampliar a visão que comumente se tem dessa poesia, dessa estética, bem como da literatura humorística, que é uma visão que costuma ser muito redutora e que, se transformada, se reorganizada, poderia contribuir mais, de novas maneiras, com a conversa sobre modernismo.

Bom, e onde cabe a transgressão no meio disso? Primeiro, creio que a tentação de definir "humor" e "humorismo" - tudo o que provoque o riso - como transgressor, é

[1] Graduada em Letras (UFSC), Mestre em Literatura (UFSC), doutoranda em Literatura (UFSC). Contato: samantamaia9@gmail.com.

grande. Apesar disso, "transgressão" não é uma palavra que estava incluída nos campos lexical e semântico da minha pesquisa. A proposta do simpósio foi que me despertou para esse sentido *também*. Foi então que submeti a comunicação com a intenção de pensar as práticas versificatórias como jogo (aqui, refiro-me às práticas do início do século XX, da virada do séc. XIX), e pensar a regra e a transgressão como partes do processo de escrita da poesia humorística e da escrita do Bastos Tigre. De acordo com uma lógica ingênua, a transgressão implica alguém que transgrida, infrinja, viole algo. No entanto, ao longo das últimas semanas, até a data do evento, foram surgindo outras ideias, mais gerais, em torno da palavra "transgressão", que acredito que justificam e fortaleçam ainda mais o reconhecimento dessa produção humorística como literatura, porque vão, justamente, ao encontro da proposição do simpósio de não-barateamento "desse conceito no mero sentido de desvio ou negação de um sistema em curso".

Inicialmente, o tema levou-me a retomar o segundo capítulo de *Teoria Literária*, do Jonathan Culler (1999), em que o autor apresenta e discute alguns pontos recorrentes entre os teóricos acerca da natureza da literatura. O último desses pontos aborda a literatura como "construção intertextual ou auto-reflexiva", e nesse trecho do texto, Culler (1999) se interroga sobre as "funções diametralmente opostas atribuídas" à ela: se a literatura seria um instrumento ideológico, sedutor, ou o lugar onde a ideologia é exposta. Essa interrogação chama a atenção para a diversidade da literatura como instituição e prática social, quer dizer, ela pode ter uma função social conservadora, mas também é "possibilidade de dizer". Cito:

> O que temos aqui, afinal de contas, é uma instituição baseada na possibilidade de dizer o que quer que você imagine. Isso é central para o que é literatura: a obra literária pode ridicularizar, parodiar qualquer ortodoxia, crença, valor, imaginar alguma ficção diferente e monstruosa. (CULLER, 1999, p. 46)

A questão é interessante porque o humorismo é uma possibilidade de dizer, logo, é uma possibilidade de literatura. Porém o que acontece nesse tipo de prática, de texto, para que o seu status de literatura seja sempre contestável, provisório, inseguro? O problema residiria no seu efeito presumido, o riso? Pode-se remeter à Antiguidade as origens dos juízos valorativos sobre a literatura humorística (com a licença para o anacronismo dos termos humor e literatura): Aristóteles prevalece como referência na

história do pensamento sobre o riso, pelo tratamento da comédia na *Poética*, a arte que toma como objetos as ações humanas mais baixas e imita os homens inferiores, assim como Platão tinha um conceito negativo sobre o riso e o risível, quer seriam prazeres falsos, duplamente condenáveis, porque distantes da verdade e relacionados com o elemento inferior da alma humana. E sobrevive algo disso, quando se fala, por exemplo, em ridicularização, paródia, no sentido da citação do Culler (1999), ou subversão, me parece que estamos usando como baliza a ideologia. Sendo assim, me pergunto se essa baliza serve ou é suficiente para entender a situação da literatura humorística, tanto no caso do Bastos Tigre como num todo. O humorístico é sempre o oposto, o divergente, o subversivo, o crítico? É sempre o contrário do reforço, da conservação? A defesa da literatura humorística nesse molde, que é binário, verso *versus* inverso, é cômoda, mas, a meu ver, empobrece o debate. Isso seria compreender essa produção como transgressão, e compreender transgressão naquele sentido simplório, barato, de desvio e negação. Sobre a admissão do humor na literatura e na arte, há um teórico francês, Allain Vaillant (2016), que escreveu um estudo sobre o riso, *A civilização do riso*, cujas páginas introdutórias nos colocam essa provocação:

> Quantas vezes, à propósito de um filme ou de um espetáculo cômico, nós ouvimos, como forma de elogio (ou de desculpa?) que ele não faz somente rir, mas, também ou separadamente, emociona, faz refletir, comove, suscita o debate, etc. etc.? Mas uma obra de arte é feita para suscitar o sentimento estético. Por que uma obra cômica deveria ter uma outra justificativa além daquela de provocar a hilaridade? (2016, p. 13-14)

Contudo, ainda segundo Culler (1999):

> A literatura é uma instituição paradoxal porque criar literatura é escrever de acordo com fórmulas existentes - produzir algo que parece um soneto ou que segue as convenções do romance - mas é também zombar dessas convenções, ir além delas. A literatura é uma instituição que vive de expor e criticar seus próprios limites, de testar o que acontecerá se escrevermos de modo diferente. Assim, a literatura é ao mesmo tempo o nome do absolutamente convencional [...] e do absolutamente demolidor (1999, p. 47)

Isto é, o fato de a literatura ser uma instituição paradoxal é o que não achata as práticas literárias como transgressões apenas. Existem e/ou existiram convenções, e elas são fundamentais para a complexidade dessa arte. No entanto, além disso, não pode passar batido, que essa é uma concepção de literatura, situada em um tempo, no nosso

tempo. Como diz o José Luís Jobim (1992), nós podemos relativizar a nossa própria posição como mais uma concepção histórica, mas se nós assumimos um ponto de vista historiográfico, não caímos num ceticismo geral porque entendemos que os modos de produção de sentido são históricos, que "toda concepção de literatura é histórica" e que "cada época tem seu quadro de referência para identificar a literatura, tem suas *normas estéticas*, a partir das quais efetua julgamentos." (1992, p. 129). Estudando o riso e o risível a gente se depara com esse mesmo tipo de condição, contingente e histórica.

Essa "volta ao mundo" que eu dei, tocando no caráter contingente da literatura e do humor - deixando, com certeza, muita coisa de fora -, tem o intuito de evidenciar as outras partes, digamos assim, não-excluíveis do sistema, as partes que permitem a dialética, daí a menção às convenções, às regras, às normas, e foi essa volta que me levou ao conceito de jogo, com o qual pretendo chegar finalmente até o Bastos Tigre.

A referência sobre jogo adotada na pesquisa até agora é *Homo ludens* (2017 [1938]), do Huizinga. Vale ressaltar que muitos paralelos podem ser observados entre a teoria do Huizinga (2017 [1938]) sobre o jogo e as teorias sobre o riso, ambas apontam os dois como "categorias primárias da vida", associam os dois ao divertimento, porém tentam fugir do domínio das oposições, que opõem riso e jogo ao sério/à seriedade. A própria raiz latina de jogo, *jocos-jocari* remeteria a uma forma específica de gracejar, de fazer humor e depois teria o significado expandido para o "jogo em geral". Abreviando os detalhes, enfim, uma das características que o Huizinga (2017 [1938]) elenca como definidora do jogo é a ordem, que ligaria o jogo ao domínio da estética: "as regras de todos os jogos são absolutas e não permitem discussão" (2017 [1938], p. 14). Logo em seguida, afirma ainda que o jogador que desrespeita ou ignora as regras é um "desmancha-prazeres" (2017 [1938], p. 14), porque "destrói" o mundo frágil do jogo ao atentar contra a ordem - ele precisa ser expulso! Todavia, acrescenta:

> frequentemente acontece que, por sua vez, os desmancha-prazeres fundam uma nova comunidade, dotada de regras próprias. Os fora da lei, os revolucionários, os membros das sociedades secretas, os hereges de todos os tipos têm tendências fortemente associativas, se não sociáveis, e todas as suas ações são marcadas por um certo elemento lúdico (HUIZINGA, 2017 [1938], p. 15)

Quer dizer, ao mesmo tempo em que "comunidades de jogadores [...] tendem a tornar-se permanentes, mesmo depois de acabado o jogo" (HUIZINGA, 2017 [1938], p.

15), existe possibilidade de transgressão. Diante, então, dessas considerações e da insistência do autor em discutir o tema fugindo das "compreensões antitéticas", postura que também é a de vários autores que discutem o riso, eu tive um "clique" sobre as práticas poéticas parnasianas, compreendidas como formalistas e prescritivistas, e o vínculo que elas poderiam ter - e que têm - com o "trato lúdico" do humorismo com a linguagem.

Analisar o humorismo na poesia do Tigre por esse ângulo já era um dos objetivos do trabalho, mas o contraste da quantidade e da variedade de poemas humorísticos produzidos nas décadas finais do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, da profusão de revistas humorísticas e mesmo de publicações humorísticas em jornais "sérios" nesse período, e da própria extensão da obra poética do Tigre, com as abordagens literárias dos estudos sobre poesia humorística brasileira já publicados, atestavam a importância de seguir essa direção.

Para citar dois exemplos, há um estudo sobre o lúdico na literatura brasileira, "De Oswald de Andrade a Hilda Hilst" (2015), de Nilze Maria de Azeredo Reguera, que menciona a influência da obra de Gregório de Matos, da jogralidade e ludicidade do verso barroco, da técnica de poesia barroquista (paronomásias, aliterações, assonâncias, quiasmas, elipses, etc.) na poesia de Oswald de Andrade, e há um estudo sobre a poesia humorística romântica (que, em termos materiais, do que restou, é um conjunto, pode-se dizer, pequeno, e que teve circulação muito restrita), o qual selecionei para comentar. Esse estudo sobre poesia humorística romântica, *Risos entre pares* (1997), foi realizado por Vagner Camilo, e estabelece, ao final, assim como o primeiro estudo, uma relação da poesia romântica com a poesia modernista. Camilo (1997) diz que foi parte do projeto modernista o deslocamento das várias formas de comicidade da margem para o centro, e que esse plano é muito similar ao investimento do romantismo contra a tradição consagrada e a favor inversão de valores. De passagem, até menciona a geração boêmia parnasiana, mas não se detém nela. Esse negócio de separar os escritores da virada do século XIX entre boêmios e não-boêmios é muito complicado, e a meu ver não funciona. Até porque a poesia humorística não teve concentração nessa época, ela circulava em toda parte, ela invadiu a publicidade (o Bastos Tigre tinha uma agência de publicidade), e escritores de renome, como o Bilac, produziram esse tipo de literatura, apesar de tudo, sim, era ainda um "subproduto da arte", uma arte menor, quando arte.

Trago esses exemplos para mencionar os saltos que se dá, entre as poéticas das diferentes épocas, entre diferentes estéticas, barroco e modernismo, romantismo e modernismo, para pensar o humorismo, a literatura e a poesia humorística, sempre desprezando a produção do período parnasiano. Esquece-se que Oswaldo de Andrade trocou correspondência com Emílio de Menezes, que Murilo Mendes foi admirador e vizinho de Belmiro Braga, que Drummond leu Bastos Tigre desde a infância e trabalhou no mesmo jornal que ele, o "Correio da manhã", e que Mário de Andrade já comparou, mais de uma vez, o poema-piada com o "verso-de-ouro" parnasiano.

Bastos Tigre publicou cerca de 16 livros de poesia, todos, praticamente, de poesia humorística, de poemas visando ao efeito do riso, uma vasta obra humorística "legitimada" pela publicação em livro, e era um poeta com formação reconhecidamente parnasiana. Tigre sonhava em conhecer o Bilac, integrou a última geração da roda da Confeitaria Colombo, compôs soneto, muito soneto, compôs verso alexandrino, satirizou o futurismo, criticou o Marinetti, tentou cinco vezes entrar para a Academia Brasileira de Letras. A poesia que o Tigre produziu não condizia com a "seriedade" típica do parnasianismo, tal como definido tradicionalmente pelas histórias da literatura brasileira, no entanto, tomar essa produção como, por exemplo, modernista, no sentido plural, de modernismos, cada um a seu modo, como propõe Mônica Pimenta Velloso (2015), em *Modernismo no Rio de Janeiro*, nos levaria eclipsar um dado fundamental: o de que ele escreveu poesia em uma época em que "as regras de versificação eram condições definidoras do poético" (BRITTO, 2014, p. 28), em que havia um modo convencional de se "praticar" o verso, uma concepção diferente de poesia.

Há quem diga, como o Vagner Camilo (1997), que a persistência da sátira, que também é forte entre os poetas humoristas de formação parnasiana, e está muito presente nos dois primeiros livros do Bastos Tigre, *Saguão da posteridade* (1902) e *Versos perversos* (1905), é uma herança clássica, uma "revivescência ou mero atavismo clássico". Camilo (1997) cita Bocage, Tolentino e Xavier Novaes como autores muito lidos pelos românticos; e esse "gosto neoclássico" se verifica entre os parnasianos. Desse modo, o "humor" parnasiano seria previsível, porque a sátira é concebida um gênero utilitário, e esse gênero não representaria subversão ou ruptura, uma vez que não escapa de um modelo previsto. Além disso ainda, "humor", com o significado mais próximo que nós conhecemos/usamos, seria uma palavra romântica, datada do séc.

XVIII, e originaria um riso, positivo, por meio da quebra de regras, da dubiedade, do escape aos critérios tradicionais de classificação da libertação.

Conforme a lógica do "conformar", a transgressão não chegava a ser uma potência que permitia "acreditar que é característico da poesia transgredir", mas acreditar, talvez, venha mesmo depois. Meus apontamentos finais sobre o estudo da poesia humorística do Bastos Tigre e o caso do humorismo parnasiano estão, portanto, soltos entre tradição e transgressão: faz-se uso do convencional a serviço do não-convencional. Como jogo, a prática versificatória é um desafio regrado que favorece o humorismo, a trapaça, até o limite da expulsão [do jogador] e o recomeço da renovação. Sem recobrar a tradição o paradoxal da literatura se perde, o jogo se torna absurdo, não acontece: o verso não se oferece à transgressão. Por outro lado, sem transgressão não tem humorismo, não tem paradoxal, e é esse predicado o que a poesia humorística parnasiana tem de mais forte para se reivindicar como literatura, ainda que a transgressão seja inerente à poesia.

Para encerrar, gostaria de me desculpar do erro que cometi, de falar de poesia sem poema, lendo dois poemas do Bastos Tigre, reprovados por José Veríssimo, no estilo do *Jornal dobrábil* do Glauco Mattoso, "nosso melhor poema? Aquele que acharem pior". Veríssimo dizia que "um poeta como Bastos Tigre - porque o sr. Bastos Tigre é um poeta" era raro no Brasil e que tinha versos "todos muito bons como versos [...]" mas que deixavam "o pesar de que o poeta não dê maior importância a um ofício que, porventura, pudera ser insigne": "a *virtuosidade* que nisto põe [na troça], releva-lhe o emprego de uma inspiração que, a meu ver o merecia melhor." (VERÍSSIMO, 1913, p. 2). É um destaque importante, em sua fala, a referência ao "virtuosismo", que tem relação com o jogo, com o desempenho no jogo. O Tigre era conhecido pelo seu virtuosismo como poeta, e produziu coisas como uma série de sonetos publicitários escritos, cada um, inteiramente sem uma das cinco vogais. Segue a leitura:

AMOR GEOMÉTRICO

O meu amor é um círculo; evidente
É que o centro do amor é o coração;
Ando há muito buscando uma tangente
Ou seja — um pé — para pedir-te a mão.

Deste-me corda e eu digo francamente
Que abrir o arco procuro agora em vão;
Cupido, o deus menino onipotente,
Fundo cravou-me a flecha, o maganão!

Do círculo do amor calculo a área:
∏ R ² = ... e a mente vária
Sinto, enquanto a paciência se me esvai.

Conheço ∏ (valor aproximado)
O que, porém, me deixa atrapalhado
É o quadrado do raio, que é teu pai! (TIGRE, 1913, p. 103)

ESCALA AMOROSA

Chove, Mimi; longe do teu carinho,
Neste retiro abandonado e só,
Como perdido pássaro sem ninho,
Fico de causar "dó".

E tu não vens, ó luz de minha vida!
Desvairado, nervoso, eu chego até
A julgar-te (perdoa-me, querida!)
De um feio crime "ré".

Já no abismo da dor me atiro e engolfo
Assovio a Boemia e penso em ti,
Doido, a clamar nuns estos de Rodolfo:
Mimi! Mimi! Mi... "mi".

Abro a janela. A noite está tão fria!
Meu clown-coração mil pulos dá;
Quero sentar-me... a sala está vazia
E falta-me só "fá"...

Que noite hostil! que chuva impertinente!
Astro divino, traze-me o arrebol!
Surge na esquina! a esquina é o meu oriente,
Retardatário "sol".

Eu bem quisera ir ver-te à casa, as gotas
Afrontando da chuva iniqua e má;
Porém na rua há lama e as botas rotas
Proíbem-me de ir "lá".

E chove e chove... está tão quente a sala...
Não! é melhor que eu fique mesmo aqui:
A minha dor vai indo nessa escala
E acabará por "si". (TIGRE, 1913, p. 29)

Referências

BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *Elyra: revista da rede internacional lyracompoetics*. v. 3, n. , p. 27-41, 2014.

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares:* poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1997.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária*: uma introdução. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2017 [1938].

JOBIM, José Luís. História da literatura. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 127-149.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. De Oswald de Andrade a Hilda Hilst: o lúdico na literatura brasileira do último século. In: REGUERA, NMA; BUSATO, S. (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst* [*online*]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 49-73.

TIGRE, Bastos. *Moinhos de vento*. Rio de Janeiro: Livraria Edictora Jacintho Silva, 1913.

VAILLANT, Alain. *La civilisation du rire*. Paris: CNRS Éditions, 2016.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*: turunas e quixotes. Petrópolis: KBR, 2015.

VERÍSSIMO, José. Poesia Alegre. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 04 mar. 1913. p. 2.

PERSPECTIVAS FENOMENOLÓGICAS EM EMMANUEL MARINHO E ALBERTO CAEIRO: AS RELAÇÕES E TENSÕES ENTRE HOMEM E NATUREZA NO ESPAÇO POÉTICO

Stelamaris da Silva Ferreira (UFMS)[1]

Resumo: Este trabalho trata de alguns poemas de *Cantos de Terra* (1983) e *Margem de papel* (2018), obras do poeta Emmanuel Marinho, e de *O guardador de rebanhos* (s/d), de Alberto Caeiro, observando as tensões entre homem e natureza presentes nos espaços poéticos. O que se tem, nesses cenários, são vozes distintas atravessadas por contextos histórico-culturais distintos, mas que engendram, cada uma a seu modo, a valorização dos elementos simples e naturais, como a árvore, o rio e o mar, carregando e fixando consigo visões fenomenológicas, propondo a essência e a simplicidade das coisas e a consciência de que a natureza é o espetáculo ao qual recorrer nesses tempos caóticos, de sujeitos marcados precipuamente por conceitos ideológicos antagônicos.

Palavras-chave: Emmanuel Marinho; Alberto Caeiro; Fenomenologia; Natureza; Poesia.

Introdução

Emmanuel Marinho – escritor sul-mato-grossense - e Alberto Caeiro – heterônimo de Fernando Pessoa - são dois poetas que, apesar das distâncias temporais que os separaram, criaram poemas nos quais ressoam a fenomenologia na abordagem da natureza. Os espaços em seus poemas são construídos com elementos simples e naturais, como a flor, a árvore, o rio, o mar. Esses elementos são o cerne das poesias de Caeiro e de determinadas composições de Marinho e revelam as visões de mundo do eu lírico de ambos os escritores.

Neste sentido, este trabalho objetiva abordar algumas poesias emmanuelinas das obras *Cantos de Terra* (1983) e *Margem de papel* (2018) e poemas caeirianos, do livro *O guardador de rebanhos* (s/d), observando as dicotomias entre homem e natureza, presentes no espaço poético. Esses elementos são ressignificados por ambos os poetas: em Caeiro por meio da naturalidade e objetividade extrema e por uma espécie de metafísica antimetafísica, em Marinho surgindo tanto pelo apelo à simplicidade da natureza e do homem, quanto pelo engajamento social e humano. O que se tem, nesses cenários poéticos, são vozes distintas, atravessadas por contextos histórico-culturais distintos, mas que carregam consigo posturas fenomenológicas propondo a essência das

[1] Graduada em Letras, habilitação Português/ Espanhol e suas Literaturas, pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Contato: stelamaris100@gmail.com.

coisas e a consciência de que a natureza é o espetáculo ao qual recorrer nessas auroras desumanas, de indivíduos insensíveis em relação ao(s) mundo(s) ao seu redor.

As fenomenologias

A fenomenologia se estabeleceu enquanto teoria e método mais precisamente em 1900, com as pesquisas do filósofo alemão Edmund Husserl, influenciado por Franz Bretano, considerado o precursor da corrente filosófica. Grosso modo, significa o estudo dos fenômenos. Por "fenômeno" compreende-se, pois, o aparecer e o que aparece, dois sentidos que se correlacionam, isto é, aquilo que aparece à consciência e o modo como aparece constituem o fenômeno (HUSSERL, 1990).

Na perspectiva fenomenológica, o fenômeno será observado em sua pureza, do modo como é percebido e apreendido pela consciência. Por ser classificada como "a doutrina universal das essências", Husserl (1990, p. 22) referiu-se à fenomenologia como o "método da crítica do conhecimento" no qual "se integra a ciência da essência do conhecimento", mais especificamente, do conhecimento natural. Contrapondo-se ao conhecimento científico/teórico, o "natural" origina e se enraíza na/pela experiência.

Conforme a definição de Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção*, permeado pelos pressupostos de Husserl, a fenomenologia

> é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. [...]. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre "ali", antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1)

O mundo das coisas, da vida, da empiria é a base para qualquer percepção das essências. Merleau-Ponty, discorrendo sobre as perspectivas fenomenológicas de Husserl, esclarece sobre a relação dialética conhecimento/mundo:

> Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3)

Concordando com a assertiva de Husserl sobre a importância da experiência para a apreensão da essência dos fenômenos, Merleau-Ponty afirma que o mundo não é aquilo que o sujeito pensa, senão aquilo que vive, ou seja, aquilo que é vivido corresponde à gênese dos saberes mais do que aquilo que se pensa ou se deduz.

Fenomenologia da imaginação

Bachelard, filósofo, poeta e fenomenólogo francês, debruçou-se sobre pesquisas relacionadas à percepção dos fenômenos da imagem poética, ou seja, como tais fenômenos eram transpostos para os versos e percebidos levando em consideração o subjetivismo da imagem. A maioria de suas obras são excepcionalmente poéticas e tratam de elementos e estruturas caras à poesia, como a metáfora, a subjetividade e a ontologia da imagem poética. Para ele, a "imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua" (1978, p. 185). Sua crença parte da premissa dos estudos anteriores: a ciência deve colocar em suspenso o conhecimento já adulterado das coisas do mundo exterior e buscar os conhecimentos que advém da experiência da consciência.

Bosi (1977) ao tratar da experiência subjetiva da imagem afirma que, anterior à palavra, a imagem trabalha as sensações visuais e presentifica a realidade do objeto em si e sua existência em nossa memória. Ver compreende não apenas a aparência de algo, mas a subjetividade da relação entre o sujeito da visão e o objeto. Quanto maior a identificação, o afeto ou a repulsa quanto à determinada imagem, mais ela tende a não se desfazer em nossa consciência. Mas no poema a imagem não se trata de um ícone ou representação imagética do objeto, mas de uma palavra articulada: se dá por meio do diálogo entre as palavras e o subjetivo, consciente ou inconsciente, do indivíduo que apreende a palavra e a transforma numa representação imagética em seu cérebro podendo ou não ser lembrada nas reminiscências.

Voltando à Bachelard, assim como Husserl, ele acreditava que o mundo fala ao sujeito e que "por isso mesmo, se damos pleno valor a essa linguagem, temos um contato com as coisas" (BACHELARD, 1978, p. 191). O fenômeno, por si mesmo, revela sua essência, não necessitando de teorias ou conhecimentos forjados para admirá-lo ou compreendê-lo inicialmente. Precisa-se da imaginação e do desabrochar da

subjetividade, podendo resultar em experiências transcendentais e não somente experiências teóricas e teorizadas. Para certos fenômenos, o caminho ideal é o da primitividade e pureza das sensações, sem a formalidade, padronização e objetividade das ciências e, entre esses fenômenos, inclui-se o da imagem poética.

Segundo o filósofo, as referências objetivas, sozinhas, fracassam no terreno da linguagem poética. Somente a fenomenologia "isto é, o levar em conta a partida da imagem numa consciência individual" (BACHELARD, 1978, p.185) pode exaltar a subjetividade da imagem e medir sua força ontológica. Mas essas subjetividades não devem ser postas como dogmas ou teorias, enquanto algo definitivo e verdadeiro, pois a essência da imagem poética, aquilo que lhe é intrínseco, é a permanente variação de suas cargas semânticas e subjetivas e, inclusive, "o ponto em que atingimos a sublimação pura não está no mesmo nível para todas as almas" (BACHELARD, 1978, p. 193).

Na fenomenologia estuda-se a imagem poética a partir de sua subjetividade que se desdobra e se incorpora no imaginário e nos interstícios subjetivos do leitor. Para Bachelard: "A sublimação, na poesia, domina a psicologia terrestremente infeliz. É um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, qualquer que seja o drama que ela seja levada a ilustrar" (BACHELARD, 1978, p. 192) e, independentemente de suas cargas semânticas e imaginativas criadas pelo poeta e pelo leitor, a imagem tem um dinamismo próprio e específico e não deve ser confundida com o objeto, e nem como um substituto do objeto.

O dia em que a natureza submeteu-se às obscuridades humanas

A Revolução Industrial teve como efeito a modernidade, trazendo consigo mecanismos de produção tanto material quanto simbólica, marcadamente capitalista, visando à dominação do mundo e à submissão da natureza aos desígnios humanos a partir da ótica da razão e do cientificismo.

Por meio da crença cientificista, o mundo foi tornando-se mais objetivo e metódico à medida que as teorias e os métodos científicos passaram a permear distintas esferas sociais, validados e aceitos enquanto o mais adequado acesso ao conhecimento. Esse contexto possibilitou o desenvolvimento tecnológico e o crescimento da produção dos bens de consumo, mudando as relações entre os sujeitos e a percepção para com as

coisas ao seu redor: a mercantilização da relação do indivíduo com o mundo fará com que haja a percepção mecanizada das coisas e a objetificação dos outros seres e do próprio homem (BOSI, 1977). O valor do sujeito não estará plasmado em seu ser, e sua essência não será mais significativa, passando a ser medido por sua capacidade de consumir e por seu enriquecimento material, tendo como consequência o empobrecimento humano.

Segundo Candido (2011, p. 171)

> em comparação a eras passadas chegamos a um máximo de racionalidade técnica e de domínio sobre a natureza. [...]. No entanto, a irracionalidade do comportamento é também máxima, servida frequentemente pelos mesmos meios que deveriam realizar os desígnios da racionalidade. [...]. Por tanto, podemos dizer que os mesmos meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria.

Aí reside o paradoxo que permeia as conjunturas contemporâneas uma vez que, a partir do Século das Luzes, o mundo tornou-se mais científico e intelectualizado mas, em contrapartida, o progresso atrelado ao saber, à técnica e à tecnologia foi a base para o surgimento de uma "barbárie ligada ao máximo de civilização" (CANDIDO, 2011, p. 172). Essa barbárie reduziu a sensibilidade e a consciência do sujeito, diminuindo sua percepção das essências dos fenômenos/coisas que o circundam.

Nesse estado de coisas, há que se pensar em medidas que contribuam com o resgate da sensibilidade, da percepção e da consciência de que homem e natureza não são pólos opostos ou complemento um do outro, mas sim que um e outro são um só. Em certas línguas africanas, conceitos como "natureza", "cultura" e "meio ambiente" não tem correspondência. Conforme Couto (2011, p. 12-13), "a ideia de 'meio ambiente' pressupõe que nós, humanos, estamos no centro e as coisas moram à nossa volta. Na realidade, as coisas não nos rodeiam, nós formamos com elas um mesmo mundo, somos coisas e gente habitando um indivisível corpo". A cisão entre homem e natureza, homem e meio ambiente se expandiu na cultura ocidental, na mesma medida em que o capitalismo ascendeu. Contudo, antes de ser homem, o ser ainda é a natureza não corrompida. Na gênese de si, na formação dos primeiros afetos, das primeiras percepções, das primeiras falas, o ser é o mundo: é a relação com a natureza e com o outro, é o ar que respira, é aquilo que ouve, enxerga, cheira. Sobre isso Bosi considera:

> Re(cor)dar a natureza é, etimologicamente, repô-la no coração do homem, socializando-a no mesmo passo em que o homem se naturaliza. A poesia que busca dizer a idade de ouro e o paraíso perdido acaba exercendo um papel humanizador das carências primárias do corpo: a comida, o calor, o sono, o amor. (BOSI, 1977, p. 154)

O papel humanizador ao qual Bosi se refere, pode ser observado na poesia de Marinho e Caeiro. A natureza surge em ambos como uma entidade que se instaurou na alma do eu lírico e proporciona o ato de retornar às coisas mesmas, às naturalidades intrínsecas à espécie humana, à fauna, à flora, em suas essências: "Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,/ Mas um animal humano que a Natureza produziu." (CAEIRO, s/d, p. 118); "E tenho dentro de mim/ Somente uma certeza/ A certeza das águas" (MARINHO, 1983, p. 39).

A natureza não surge em Caeiro ou em Marinho como pano de fundo, mas sim como personagem principal. Não é apenas o espaço do qual do eu lírico fala e onde ocorrem as fabulações e o confronto com a sociedade, mas é também um elemento que resgata memórias afetivas e se aloja na abstração, num espaço reservado: a alma do poeta. Na poesia, alma não é apenas palavra, é essência de palavra, essência de poesia e essência de poeta: não há poema, não há verso, não há poesia sem alma. Corroborando, Caeiro afirma: "A nossa alma e o céu e a terra bastam-nos" (CAEIRO, s/d, p. 111).

A seguir, mais detalhadamente, serão abordados paralelamente alguns poemas de Caeiro e Marinho que (re)apresentam aos leitores, o encantamento e o misticismo que caracterizam a natureza mas que foram esquecidos ou, assim como a arte, destituídos de sua aura e de seu viés ritualístico (BENJAMIN, 1987). Também há, no plano poético de ambos, a tensão entre o homem e a natureza que o cerca. Será evidenciado esse conflito na articulação da dialética "campo x cidade".

Emmanuel Marinho e Alberto Caeiro: (in)diferenças no espaço e nos elementos poéticos

Nascido em Dourados, Emmanuel Marinho, poeta contemporâneo sul-mato-grossense, ressignifica a linguagem poética e o papel da poesia ao produzir versos enfatizando a representação das mazelas sociais e humanas. Atual e crítico, percebe o mundo ao seu redor com a consciência de que a humanidade é refém passiva do processo de reificação e de que a liberdade propagada pela arte poética, por meio de

uma fenomenologia, pode trazer a percepção da natureza, dos fenômenos e da representação do homem e da sociedade.

Alberto Caeiro – heterônimo e considerado o "mestre" de Fernando Pessoa – também representa, em seus versos de linguagem aparentemente simples e desprovida de alegorias, suas experiências e intimidades com o espaço e as relações que envolvem o homem e natureza, consciente de suas observações empíricas sem interferências científicas ou metafísicas que poderiam obscurecer a naturalidade das coisas.

Muito do que narra o eu lírico de Marinho e Caeiro tem relação com suas vivências e com o espaço vivido ou fenomenológico que, para além do exterior e concreto, é um espaço no qual o corpo se imbrica:

> É neste vivido do espaço, [...] através das alternâncias e intensidades que marcam o modo como o corpo próprio está no seu lugar, que Ricoeur reconhece o tecido primitivo da nossa relação ao espaço: esta está ancorada, de facto, no modo de participação ou pertença pelo qual o espaço é vivido pelo corpo antes de ser tematizado. Consequentemente, pode dizer-se que nesse modo de pertença se encontra a primitiva referência do acto de habitar. (UMBELINO, 2011, p. 149)

Umbelino (2011) se debruçou sobre as conceituações de tempo e espaço nas obras de Ricoeur, de Bachelard, de Merleau-Ponty, entre outros. Conforme Bachelard, na perspectiva fenomenológica o "espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido" (BACHELARD, 1978, p. 106). Tanto o "espaço vivido" quanto o "tempo vivido" supõem a relação afetiva e íntima do corpo do sujeito com o espaço no qual habita e com o tempo no qual se presentifica ou se insere. Não se trata das descrições do espaço ou do tempo. Não se trata do espaço palpável e mensurável e nem do tempo datado, mas sim do espaço e tempo guardado e resguardado na memória subjetiva, nos devaneios, na imaginação.

Surge a questão: como o espaço vivido, habitável e habitado, incorporado às memórias afetivas, se deixa ver por meio dos poemas emmanuelinos e caeirianos? Como deixam transparecer a postura fenomenológica na apreensão dos fenômenos naturais e mundanos?

Marinho assim escreve num poema sobre sua cidade natal, Dourados:

> minha cidade era assim:/ tinha uma rua cheia de árvores enormes/ que passava por uma praça com árvores enormes/ onde a estátua de um herói da guerra/ dava seu último grito/ e uma fonte luminosa/ iluminava coloridos olhos de crianças/ velhos e moribundos.
> passavam revoadas de pássaros/ piriquitos, andorinhas/ passavam boiadas doiradas / só não passava o trem/ que a cidade sonhava/ que a cidade queria
> no fim da semana/ o sol levava todos ao campo/ e se colhiam flores e guaviras/ levava também ao rio/ que ofertava água e peixe/ tinha lama, poeira/ maria louca/louca por brincadeira e folia...
> ah! dourados!/ hoje, quando a paisagem surge em soja/ onde a vida sugere o inseticida/ neste campo incerto/ quando me resta um sigilo de sonho/ suja minha rua de barro/ tira um sarro/ antônio joão sem a praça/ sem a graça de tuas árvores/ estátua olhando a lua/ tatua em tua mão/ um horizonte de paz.
> e, como fizeram com a fonte luminosa/ azul, cor de rosa, dos desejos/ do banho no azulejo da chuva/ mijemos todos/ pro lucro da cana/ da grana/ da gana e dos grãos
> ah! dourados/ sem dourado no rio/ quem te vê/ quem te viu
> (MARINHO, 2018, s/p)

Observa-se o contraste entre as três primeiras estrofes e as três últimas. Reparte-se o poema ao meio e tem-se a tensão entre uma cidade do passado, de um tempo outrora vivido e que retorna para dar vazão aos devaneios e às memórias; e a cidade do presente. Na cidade do passado o sujeito sentia que fazia parte da constituição do espaço, cercado por ruas e praças "com árvores enormes", "revoadas de pássaros", "boiadas", em oposição à cidade do presente, muito distante daquela primeira. Na cidade do presente "a paisagem surge em soja", aludindo às lavouras de soja que dominam extensas áreas e que, além de prejudicar a natureza, representam simbolicamente a ganância dos latifundiários. O inseticida surge atrelado, paradoxalmente, à palavra "vida". A vida sugere então, a partir desse rompimento com a natureza, a morte.

O sol, que levava todos para passearem no campo nos fins de semana, é o mesmo sol empírico, vivido e poético de Caeiro: "Bendito seja o mesmo sol de outras terras/ Que faz meus irmãos todos os homens/ Porque todos os homens, um momento no dia, o olham como eu" (CAEIRO, s/d, p. 114). Representando a luz, a claridade e o calor, o sol é um fenômeno e faz com que os indivíduos consigam enxergar os outros fenômenos, seres e coisas que habitam a terra. Imprescindível à vida, assim como a chuva, o ar, as árvores.

Os elementos antes naturais como as árvores, as flores, o rio, a água e os peixes são corrompidos e não voltam a aparecer nos versos do tempo presente de modo positivo: são reorganizados conforme a lógica do capital. O ato de sujar a rua de barro

seria uma espécie de tentativa de retorno ao tempo e espaço passados. O barro é um fenômeno da terra que remete à mãe natureza em sua primitividade. A água do rio, a terra do barro, são elementos que, em suas purezas e primitividades, reforçam a ontologia dessa imagem para o eu lírico que, apesar de existir no presente, pensa e habita o passado.

Como uma árvore, o sujeito se enraizou numa terra fértil que, agora, já não é mais a mesma. Assim como afirma Bachelard (1978), nas lembranças e devaneios, o espaço anterior sempre é reconfortante e sentido numa espécie de nostalgia.

Dois suspiros dão mais ênfase à nostalgia e indignação do eu lírico: "ah! dourados!". Sem dourado no rio, sem árvores, a cidade de Dourados não é a mesma. E para finalizar, Marinho reforça o ato fenomenológico de apreender pela visão: "quem te vê/ quem te viu".

Conforme Bosi (1977), a memória enquanto pensamento concreto é um impulso intrínseco e recorrente na poesia. Como ocorre em Marinho, a ela os poetas retornam "como defesa e resposta ao 'desencantamento do mundo' que [...] tem marcado a história de todas as sociedades capitalistas" (BOSI, 1977, p. 152). Em cerca de décadas, a transformação da cidade é visivelmente preocupante para o poeta. À poesia o que resta é dizer "apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender" (BOSI, 1977, p. 142) e, nesse sentido, o eu lírico de Marinho não abre mão do que ainda lhe restou, e tem urgência, pois em outro poema, assim reflete: "Eu gostaria que *nesse exato momento*/ Todas as pessoas compreendessem/ As flores/ Os animais/ As estrelas" (MARINHO, 1983, p. 55, grifos meus).

Caeiro, sobre o espaço no qual se circunscrevem suas vivências e memórias, no poema VII, relata:

> Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo.../ Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer/ Porque eu sou do tamanho do que vejo/ E não, do tamanho da minha altura.../ Nas cidades a vida é mais pequena/ Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro./ Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,/ Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe/ de todo o céu,/ Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos/ nos podem dar,/ E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver. (CAEIRO, s/d, p. 94)

Nesse poema, a relatividade do tamanho do espaço, do corpo e da alma humana se relacionam à visão: o sujeito é do tamanho do que consegue ver e apreender. A aldeia é um espaço que medeia a visão e a percepção do sujeito sobre a terra e o universo, mas ultrapassa essa mediação. Ela é uma extensão do próprio indivíduo, uma metáfora dele e, assim como a aldeia, o indivíduo é grande mesmo em sua pequenez e naturalidade ao enxergar a imensidão do horizonte. O que a aldeia alcança, o sujeito também alcança.

Bosi, em seu ensaio "Imagem, discurso", afirma que para Santo Agostinho,

> o olho é o mais espiritual dos sentidos. E, por trás de Santo Agostinho, todo o platonismo reporta a Idéia à visão. Conhecendo por mimese, mas de longe, sem a absorvição imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degusta-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias. (BOSI, 1977, p. 17)

Retornando ao poema VII, sobre a dialética do grande e do pequeno e o relativismo do tamanho e extensão das coisas, pode-se pensar nas considerações de Bachelard quando afirma que é "preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno" (BACHELARD, 1978, p. 295). Sendo assim, ultrapassando a barreira do convencional e concreto, a grandeza de algo passa a depender das percepções subjetivas. A impressão de imensidão está em nós e não ligada necessariamente ao tamanho dos objetos ou espaços.

Percebe-se que a cidade surge como um espaço oposto à aldeia: "Nas cidades a vida é mais pequena". A cidade, com sua arquitetura que esconde e se esconde da natureza, do céu, do horizonte, empobrece a alma dos homens e lhes torna pequenos pois a riqueza que os engrandece não vem da altura ou de outros fatores, mas sim da visão e contemplação da imensidão da natureza.

Sobre essa dicotomia entre ambiente rural e urbano, Marinho escreveu:

> passarinho companheiro/ passarinho avoador/ leva um beijo de amor/ pro povo lá da cidade/ que deus da mata ajude/ um pouco a vida de lá./ lá não tem brilho de sol/ nem fogo de lampião/ vagalume não existe/ ai que dor no coração./ não tem a lua a cantar/ pra ficara a noite inteira/ sentado numa porteira/ até o dia raiar/ samambaia na parede/ a rede pra balançar./ (...) (MARINHO, 1983, p. 23)

A natureza e os elementos caros à poesia caeiriana também o são no espaço poético de Marinho. O passarinho é caracterizado pelo adjetivo "companheiro",

revelando de antemão a cumplicidade entre homem e natureza. O pássaro também é "avoador", não está aprisionado em gaiola, vive a natureza em sua genuína liberdade. O poeta nos apresenta, nas precisões desses adjetivos, o elo entre ele, o pássaro e o espaço natural.

No terceiro verso, descobre-se que o eu lírico quer que o pássaro leve um beijo para o povo da cidade. Contudo, esse não é um beijo qualquer, é um beijo de amor, o que nos faz inferir que o povo da cidade necessite de amor, assim como necessitam da ajuda do "deus da mata". Na sequência, os porquês serão respondidos. O povo da cidade necessita de amor e de ajuda porque não tem o "brilho de sol", o "fogo de lampião", nem vagalume, nem "a lua a cantar", nem "samambaia na parede", nem "rede pra balançar". A vida simples e rural que se converteu, na grande parte das cidades, em vida urbanizada, perdeu muito de seus encantos e fez com que a relação originária e saudável entre homem e natureza se tornasse ou história antiga e memória, ou esquecimento ou indiferença.

Breves considerações

Assim como em Caeiro, há em Marinho a dualidade entre o natural da natureza e das áreas mais rurais e o falso, o artificial da cidade. Ambos em suas tristezas e alegrias, atravessados pelas sensações que a natureza e seus corpos lhes oferecem, ressignificam a terra onde brotam suas sementes. Essas sementes, metamorfoseadas em poesias, nas roças ou nas cidades, trazem uma luz para o fim do túnel: ou melhor, trazem um sol para o fim do túnel.

Assim como: "Passa a árvore e fica dispersa pela Natureza/ Murcha a flor e o seu pó dura sempre./ Corre o rio e entra no mar e a sua água é sempre a que foi sua" (CAEIRO, s/d, p. 120), as poesias de Caeiro e Marinho ficarão, de algum modo, com e para o universo, pois transbordam a verdade da natureza e a verdade da natureza humana. Para além dos artificialismos e do vazio dessas sociedades contemporâneas, as poesias emmanuelinas e caeirianas inauguram, a cada nova leitura, outras formas de ver e de sentir o mundo.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978a. (Coleção Os Pensadores)

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas*. Vol 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CAEIRO, Alberto. *O Guardador de Rebanhos e outros poemas*. In: Fernando Pessoa. Seleção e introdução de Massaud Moisés. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 87-134.

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

COUTO, Mia. Línguas que não sabemos que sabíamos. In: _____. *E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HUSSERL, Edmund. *A ideia da Fenomenologia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1990.

MARINHO, Emmanuel. *Cantos de Terra*. 2. Ed. Campo Grande, MS: FCMS, Coleção artesanal, 1983.

_____. *Margem de papel*. 1. Ed. Dourados, MS: Seriema, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos)

UMBELINO, Luís António. Espaço e narrativa em P. Ricouer. *Revista Filosófica de Coimbra* — n. 39 (2011), p. 141-162.

Poesia: a intradução de Marianne Moore por Augusto de Campos

Júlia Côrtes Rodrigues (UNICAMP)[1]

Resumo: Apresentamos o poema "Poetry", de Marianne Moore, em sua conexão com as intraduções propostas por Augusto de Campos - "Marianne Moore em três dimensões" (2012) e "Outro" (2015). Um dos principais nomes da poesia modernista estadunidense, Moore é uma antiga presença entre os concretos. Apontamos afinidades entre a poética de Campos e a dinâmica da autoedição em Moore. Celebrando uma unidade de propósitos, pois partilha da simpatia de Moore em relação à matéria (a princípio) antipoética, Campos dispõe suas traduções com tipografia e arranjo tipicamente concretistas. A ênfase na (in)tradução de Moore é apresentada por Campos como afinada com sua avaliação da herança concreta e dos desafios da poesia contemporânea.

Palavras-chave: Marianne Moore; Augusto de Campos; intradução

A poesia em "Poetry"

A leitora e editora de Marianne Moore Grace Schulman conta uma anedota reveladora sobre a autoedição de Moore. Na introdução a *The Poems of Marianne Moore*, volume editado por Schulman, ela coloca o poema "Poetry" no centro das inquietações que a levariam a propor sua própria edição da célebre amiga. Ainda em 1967, em visita à poeta no seu apartamento em Manhattan, Schulman descobre que Moore havia reduzido o medianamente longo "Poetry" a apenas três versos. Schulman não escondeu seu espanto. "'Três versos?' 'Sim', ela disse calmamente, e começou a recitar a versão que apareceria em *Complete Poems*" (SCHULMAN In MOORE, 2003, p. xvii). Schulman não estava só: desde então, o editor da Viking, Edwin Kennebeck, temia que o seu editor chefe, Marshal Best, ficasse estarrecido com o resultado final. Moore prosseguiu com sua escolha. "'Mas', ela dissera a Kennebeck, 'o resto do poema parecia enchimento'" (Ibid, p xviii).

Décadas mais tarde, ainda assistimos a uma série de conflitos no estabelecimento do legado poético de Moore. "Poetry" é a ponta do iceberg: a última edição de Moore contém, na verdade, apenas 102 poemas (aproximadamente um terço de toda sua produção poética). Os críticos de Moore jamais se conformaram com a extinção de alguns de seus poemas favoritos na edição final. "Poetry" tampouco é o único poema a ser drasticamente cortado.

[1] Graduada em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto e mestra em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. É pesquisadora e tradutora. juliacortesrodrigues@gmail.com

Dessa forma, "Poetry" é um poema paradigmático no seio da obra poética de Marianne Moore em duas frentes. A primeira é metapoética: o poema trata da poesia e seu lugar na contemporaneidade, um tema central e recorrente em Moore. A segunda consiste na dinâmica dessas mudanças entre uma versão e outra. Moore provoca as diferenças existentes entre a poesia e outros discursos para reafirmar a relevância da fala poética como local do "genuíno". Ou seja, pode-se deduzir uma constância na defesa da poesia em meio às diferentes versões que temos desse poema específico[2].

Eu também não gosto, afirma Marianne Moore: há outras coisas que importam no mundo. Moore, como já se notou, compactua com aqueles que não se identificam como leitores de poesia[3]. Há uma evidente recusa pela poesia afetada, "ininteligível", cujo discurso chega ao leigo como "altissonante". Ao contrário, porém, de outros poemas da modernidade que dessacralizam a poesia, "Poetry" de 1924 termina com uma espécie de convite à leitura. Moore empreende uma complexa lógica para deduzir um interesse necessário pelo texto poético. Quem se interessa pela "bruteza" e pelo "genuíno", consequentemente, se interessa por poesia. Ocorre que acompanhar esse raciocínio não é tarefa fácil para o leitor de poesia, por mais habituado que seja. Muitos dos cortes e edições promovidos por Moore nos anos finais de sua vida atuam por uma urgência auto imposta, cujo objetivo era o de simplificar mensagens, mesmo às custas de valiosas construções rítmicas[4]. Assim, a derradeira versão de "Poetry", a de três versos, abandona as citações e poderosas sugestões imagéticas em prol da concisão:

> Poetry
>
> I too, dislike it.
> Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers that there is in it after all, a place for the genuine
> (MOORE, 1981, p. 36)

[2] Moore alterou "Poetry" muitas vezes. Há, no entanto, um consenso crítico de que mudanças muito pequenas podem ser consideradas como revisões de uma das quatro versões significativamente diferentes do poema. Ver "Marianne Moore's revisions of 'Poetry'", de Bonnie Honigsblum.

[3] Por exemplo, Michael Hamburger (2008).

[4] Nota-se uma evidente mudança em sua poesia a partir de 1940, como resume a editora Heather Cass White: "Após os anos 1940, em oposição, Moore priorizou falar do que ela achava que seus leitores pudessem ouvir nos termos mais simples de que ela era capaz" (MOORE, 2015)

Nessa versão reduzida, Moore mantém a interlocução com leitor ("I, too"), mas o convite à poesia parece mais retilíneo: encontra-se o genuíno na poesia se ela é acessada de modo específico ("with a perfect contempt"). Toda a investigação acerca dos "fenômenos importantes", porém, é deixada de lado. Sua retirada altera a mensagem: o lugar da poesia e, portanto, do genuíno, parece insondável quando nos atemos à última versão. Diante das duas versões de "Poetry", temos um exemplo de como as diferentes edições conversam em contraste.

Nesse sentido, é significativo que Augusto de Campos, em suas incursões tradutórias pela obra de Moore, tenha optado pela tradução de duas versões de "Poetry", em detrimento de apenas uma. A coexistência de diferentes extensões de "Poetry" não lhe passou despercebida: ao contrário. Em "Marianne Moore em três dimensões" Campos apresenta as versões do poema de Moore e suas traduções alternadamente, destacando sua dinâmica, afinada com a poética que Eduardo Sterzi chamou de "sinal de menos". Campos, autodenominado "poeta menos", também vê na reedição uma oportunidade de atualizar sua obra poética[5]. Ele entende que sua poesia contemporânea não é a mesma das décadas passadas: "Fiquei talvez mais 'pop'", prossegue Augusto de Campos. "Mas sempre 'verbivocovisual'". Na instância do "verbivocovisual". resume Kenneth David Jackson, o "objeto é visto sucessiva ou simultaneamente como signo, voz, matéria, espaço e forma"(JACKSON In SUSSEKIND e GUIMARÃES, 2004, p. 12). Ligado à experimentação poética, à inclusão de heterogêneos recursos visuais (que incluíam tipografia especial, ilustrações, cores vibrantes etc), o termo "verbivocovisual" operou como um guarda-chuva conceitual que incluía estratégias muito diversas, mas uma perene obsessão pelo *make it new* poundiano.

O esforço não se deu apenas sob o lema de Pound, mas incluiu boa parte de seu cânone: Arnaut Daniel, John Donne, poetas não ocidentais, além dos contemporâneos modernistas que Pound tanto ajudou a promover. Dessa forma, na história da poesia concreta brasileira a experimentação de linguagens e suportes sempre andou lado a lado com a tradução de poesia. Como aponta Marcos Siscar, "(pela tradução de poesia em verso, pela manutenção do discurso

[5] "Na edição mais recente de *Viva Vaia* (2001), ocorre em pelo menos cinco poemas uma mudança digna de nota em relação às edições anteriores [...] Eles recebem de volta, nessa edição, como diz o texto de orelha do próprio autor, 'impressão cromática'" (GUIMARÃES In SUSSEKIND; GUIMARÃES, 2004, p. 89).

verbal distribuído na página), a poesia concreta sempre viveu em cumplicidade poética com o elemento que supostamente estaria em pleno colapso de crise, o verso." (SISCAR, 2010, p. 146). Para "renovar", entendia-se, era necessário também traduzir (com o máximo de criatividade possível), poetas entendidos como verdadeiros inovadores.

No interior deste eixo de tradução, Marianne Moore é uma antiga presença entre os integrantes do grupo Noigandres. Foi citada por Décio Pignatari em 1950 no "Depoimento", que apareceria na primeira página do volume *Teoria da poesia concreta*, como a criadora de "aventuras silábicas", figurando, assim (junto com Eliot, Pound e Pessoa), entre os poetas que "põem em xeque a forma mais ou menos aceita" (CAMPOS et al, 1975, p. 9). Moore seria ainda destacada, em texto de Pignatari do mesmo ano, pela tipografia de "The Fish", que compõe "o desenho caprichoso dos meandros que o peixe deixa na água" (Ibid, p. 13). O próprio Augusto de Campos publicaria uma tradução do poema em 1960. Como se sabe, Moore não aparece desacompanhada. Na altura da preparação das revistas autorais do Grupo Noigandres, a variedade de autores traduzidos era considerável[6]. Moore não foi exatamente uma figura central para os concretos nos anos iniciais: embora não deixe de ser notável que tenha sido traduzida, mesmo que em menor escala, e citada com destaque, há uma elevação entre a citação de Pignatari em 1950 e sua presença em *Outro* em 2015. Em oposição aos que veem na interface gráfica uma mera decoração, Marjorie Perloff sugere que a poesia concreta, nascida sob o signo da retaguarda[7], tenha encontrado sua "contemporaneidade" apenas com o advento do mundo digital. Mas a ambientação digital não implica em uma domesticação desse programa. "O programa concretista é melhor compreendido", esclarece Perloff em *O gênio não original*, "como uma revolta contra a transparência da palavra, que havia dominado o discurso das décadas de 1950 e 1960" (PERLOFF, 2013, p. 42). Assim, as incursões tradutórias, com apoio

[6] "De Shakespeare, John Donne e os metafísicos ingleses aos modernos norteamericanos como Stevens, Williams, Moore; de Dante a Ungaretti, passando por Marino; de Villon a Reverdy e Ponge; de Arno Holz a Gomringer; de Basho a Kitasono Katsue; Huidobro e Lorca; Maiakovski e Klébnikov, entre muitos outros, além dos quatro autores que consideram centrais: Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings" (BANDEIRA; BARROS, 2002 p. 22)

[7] "A retaguarda, então, não é nem uma retomada das formas tradicionais — nesse caso, ao verso ou sequência lírica em primeira pessoa —, nem ao que costumamos chamar de pós-modernismo. Em vez disso, trata-se de reviver o modelo da vanguarda — mas com uma diferença" (PERLOFF, 2013, p. 105).

na animação e na colagem, são novas formas de agitar essa revolta. Campos, obstinadamente, a procura.

"Poetry" em *Outro*

No caso específico de *Outro*, onde também encontramos a presença de Moore, há um vínculo estreito com a música. O livro é quadrado e remete a uma capa de disco. Vemos o título se formar circularmente, com a letra "O" cercando o restante da palavra no formato do próprio disco. Campos traz novos poemas, que precedem as "intraduções" e "outraduções" que se apresentam como "remixes visuais" (CAMPOS, 2015) . O livro é tratado pelo poeta, ainda, como o *bonus track* de uma carreira longeva: "E é com este 'Outro', que pode ser também o último bônus de meu trabalho poético, que ouso expor estes novos poemas. Sobrevivente, para o bem ou para o mal, não posso deixar de completar o que comecei, o quanto me for possível." (Idem).

A sobrevivência é uma questão que também ronda e permeia o livro. Campos é o derradeiro integrante do grupo Noigandres, pois assistiu à morte de Haroldo de Campos (2003) e Décio Pignatari (2012), bem como a de José Lino Grünewald (2000) e Ronaldo Azeredo (2006), outros companheiros que colaboraram com o concretismo fora do célebre trio. Não obstante, Campos não se apega à memória do grupo Noigandres ou ao concretismo como um tipo de rótulo definidor de sua poesia mais recente. "Não sei se o que faço é ainda poesia concreta", afirmou Campos em entrevista ao periódico O Globo no ano de lançamento de *Outro*. "Certamente não se enquadra na fase "ortodoxa" dos poemas minimalistas bauhausianos, que foi até o início dos anos 60, pautada pelo projeto (não decreto) do 'Plano-piloto para a Poesia Concreta'. O golpe militar de 1964 desarrumou nossa utopia construtivista" (CAMPOS, 2019). Assim, a poesia concreta para Augusto de Campos, embora não tenha perdido de certa forma um eixo de continuidade, não é pensada sem percalços ou fora da linha do tempo da história e da literatura brasileiras[8]. Quando perguntado, na mesma entrevista a *O Globo*, sobre sua declaração "não gosto de poesia" junto à citação de Marianne Moore, Campos responde:

> Minha relação com a poesia é muito intensa e contraditória, como imagino que seja a de Marianne, que pratica uma antipoesia, extraindo poesia dos contextos menos poetizáveis. Não compartilho do júbilo recreativo com que tantos colegas meus gostam de exibir seus

[8] No que tange ao engajamento político, compreende em 2014 a necessidade de voltar à temática do golpe e refaz "Brazilian football", publicado na Inglaterra em 1964, o qual denuncia a iminente repressão da ditadura militar que se instalava, por meio do jogo semântico *goal-gaol* (gol-prisão).

> poemas. [...] Prefiro a poesia dos que vejo menos sujeitos à imperfeição. Leio-os, tento aprender com eles, trituro-os, traduzo-os, "intraduzo-os" e tento fazer outra coisa. [...] Para mim poesia é o que não é poesia. (CAMPOS, 2019)

Por um lado, Augusto de Campos lê em "Poetry" uma recusa do que nomeia "júbilo recreativo". Quando afirma que Moore não gosta de poesia porque sabe fazê-la muito bem, Campos obviamente não se refere ao desgosto por qualquer poesia, mas pela produção poética confinada a pequenos círculos especializados — é antiga e conhecida a implicância de Campos quanto a esse meio e é bastante provável que tenha em mente também poemas de Moore como "Critics and Connoisseurs" e "The Student" , sarcásticos quanto ao meio acadêmico e à arrogância dos literatos, para afirmar essa unidade de propósitos. Em última instância, a recusa da poesia serviria ao intuito de assegurar o comprometimento com a poesia, o "genuíno" que se descobre na leitura dos poetas admirados, com quem se espera aprender.

Por outro lado, a conclusão volta ao seio de uma resolução que é muito típica de Augusto de Campos. "Poesia para mim é o que não é poesia" não é um resumo satisfatório de "Poetry" (em nenhuma de suas quatro versões), mas está em consonância com a negação que Campos reforça em sua poética. Para Marcos Siscar:

> Se, por um lado, Augusto de Campos sempre fez do não uma forma de afirmação poética, a negação também designa para ele uma soberania que falta à poesia, equação complexa que, entretanto, faz parte da tradição da poesia na modernidade e da maneira pela qual, reconhecendo uma separação entre cultura e sociedade, a poesia se expõe à anulação e mesmo ao autossacrifício (alguns diriam, simplesmente, à negação), ao espaço das ruínas e à condição de deserdada, como traço definidor de sua nova condição" (SISCAR, 2010, p. 136).

Evidentemente, *Outro* carrega em seu título, também, uma referência à alteridade. Podemos entender esse "outro" como sendo o próprio poeta, que se apresenta como *outsider* da cena contemporânea. Nesse sentido, o poeta aparece como o sobrevivente que, em sua busca pelo "genuíno" na poesia, recorre a poetas mortos, entre os quais encontramos não somente os companheiros a quem o livro é dedicado, mas também a poetas mais distantes, encontráveis somente pelas vias da tradução, "intradução", "outradução". "Faço poesia porque não sei fazer outra coisa", afirma Campos no prefácio "Outronão". "Preferi sempre a dos outros, além de outras artes e é por isso que a minha produção de poeta-tradutor é tão mais extensa que a de meus próprios poemas" (CAMPOS, 2015)

Sobre a intradução

Como se sabe, Augusto de Campos não classifica todos os seus empreendimentos tradutórios sob um mesmo rótulo. Na biografia que encontramos em seu site oficial, Campos se apresenta como um tradutor de poesia que "especializou-se em *recriar* a obra de autores de vanguarda". Assim, a tônica da recriação atravessa experimentos tradutórios diversos. Comparada às supracitadas, a categoria "intradução" parece ser aquela que inclui os textos com maiores níveis de intervenção do tradutor. As liberdades se manifestam de tal forma que é insuficiente dizer que Augusto de Campos é somente o "tradutor"; ele é o poeta e tradutor que declaradamente se introduz no texto alheio. No conjunto do que agrega como "Intraduções", já em *Viva Vaia* (1979)[9] estão: "intradução" (1974); "homage to edward fitzgerald" (1974); "eco do ausonius" (1977); "a rosa doente" (1975) e "o tygre" (1977), estes últimos de William Blake. "o tygre" se destaca pelo impacto visual: Campos inunda a página de preto, coloca dois *tygres* (que, alternadamente se encaram ou dão as costas um ao outro), dominando, um em cada página, aproximadamente dois terços de seu tamanho.

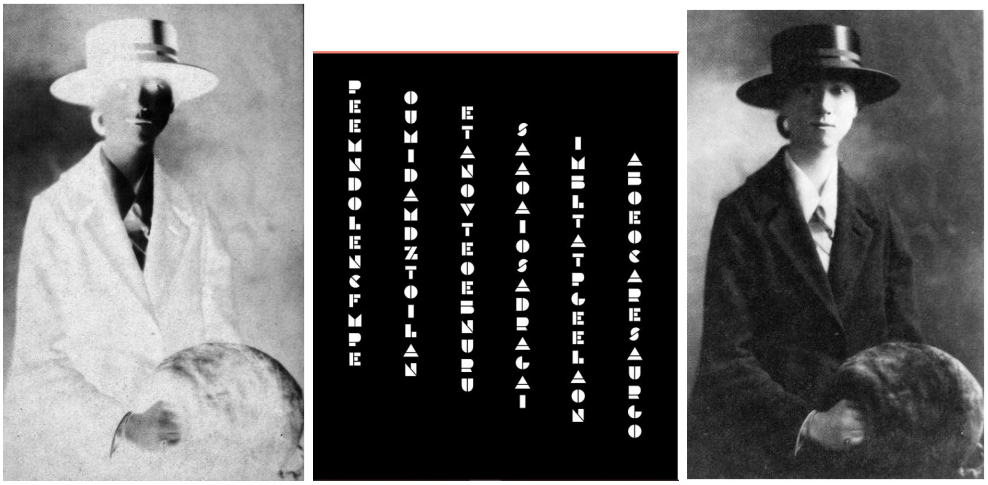
Do poema em inglês de Blake, temos apenas a primeira e última estrofe, ambas na página da esquerda, espelhada à direita pela "intradução". O miolo do poema é publicado somente em português. O empreendimento verbivocovisual está em sintonia com o poema de Blake que, afinal, é uma célebre ode à simetria. O esquema de rima aabb[10], a alternância perfeita das imagens terrenas e celestes, selam esse confronto da inocência e do terror. Campos ainda redige dois "m" nas palavras "symmetrya", "chamma", "flamma", apontando portanto para a ortografia de seus correlatos em língua inglesa (podemos considerá-los *symmetry* e *immortal*, que também aparece no poema de Blake). Campos chama a atenção para a simetria existente na própria palavra inglesa que, em seu núcleo, possui duplicada a consoante "m" e, em cada um de seus extremos, "y". Não deixa de ser significativa a troca existente entre o "i" e o "y": ela parece selar a coautoria quando *I* ["I"; "eu"] é substituído por *Y* ["why", "por que"]. A voz de Blake não é

[9] Um estudo abrangente das "intraduções" de Campos deveria incluir também os empreendimentos reunidos em *Despoesia* (1987). Esse cotejo, porém, ultrapassa o escopo pretendido no artigo.
[10] A pronúncia contemporânea de "symmetry" e de "eye", ironicamente, rompe a rima que esperamos encontrar no par.

propriamente apagada pela de Campos. De forma particular, a voz do tradutor se soma à do eu-lírico para endossar a transmissão poética e o coro de perguntas abundantes em "The Tyger"[11]

Intraduzindo Marianne Moore

Quanto à "intradução" de Moore, é significativa a pluralidade de versões, bem com a alternância de preto e branco da composição. Em sua versão digital, "Marianne Moore em três dimensões", um retrato da jovem Moore antecede "Poetry" (1924). Na sequência, temos a tradução de Campos com letras brancas sobre fundo preto. O mesmo ocorre posteriormente — no que podemos presumir que se trata da "segunda dimensão" de Marianne Moore —, com "Poetry" em sua versão mais reduzida e considerada "final". O retrato de Moore reaparece como um negativo, da mesma forma com que os poemas em inglês e suas traduções se pareiam. Nessa dinâmica complementar, parece evidente que Augusto de Campos apresenta "originais" e "traduções" como duas faces de uma mesma moeda, como tendo um vínculo tão necessário quanto o da fotografia e seu negativo — sugerindo, assim, mais uma ideia de origem do que de originalidade[12].



[11] A intradução de Blake, em termos de execução, é ainda bastante semelhante à de Marianne Moore, que alterna os textos poéticos em inglês e português com duas versões de uma fotografia da poeta quando jovem. O apoio em retratos dos poetas foi também um recurso de *Não*, presente no cd-rom que acompanhava o livro: "Gertrude Stein a Pound, Webern a João Gilberto, e John Cage a Pierre Boulez, estes em flip-poemas (ou morfogramas), nos quais um rosto vai se transformando no outro, processo a que se assiste em animações digitais" (SUSSEKIND, 2004, p. 152). Uma experimentação mais antiga, limitada ao livro, pode ser encontrada em "Profilogramas" (1966-1974), que exploram variações de retratos de autores ilustres: há o destaque de afinidades nos perfis de poetas diferentes, sobrepondo-os. É o caso de "pound/maiakovski" (1966); ou uma espécie de colagem de retratos de um mesmo autor, como é o caso de "janelas para pagu" (1974)

[12] Retirado de: http://www.musarara.com.br/marianne-moore-em-tres-dimensoes

A unidade permeará também os poemas de Moore e as intraduções de Campos em outros níveis. A última "dimensão" é a intradução propriamente dita, como seu aparecimento em *Outro* nos esclarece. A mudança de eixo de leitura (da horizontal para a diagonal) e a tipografia são ferramentas tipicamente concretistas. Na intradução, Campos quase copia a tradução que encontramos anteriormente, com alguns detalhes: ele supre "ali", troca "porém" por "todavia" e "desdém" por "desprezo". Assim, o conteúdo textual é: "Poesia/ eu tamb/em a abo/ mino le/ndo-a to/ davia c/ om tota/l despr/ ezo a ge/ nte des /cobre a/final u/ m lugar /para o g/enuino". A distribuição orgânica das letras em seis colunas, abaixo de cada uma das seis letras da palavra "Poesia", pede outras saídas. Assim, temos um poema que, literalmente, se faz a partir da materialidade do signo "poesia" — procedimento recorrente em Moore, que ora aproveitava o título como largada do poema em prol da concisão, ora o mobilizava para quebrar expectativas do leitor[13]. As alterações entre as versões nos remete à poética de Moore, em todas as suas minuciosas revisões. Entre todas elas, a mais relevante parece ser a supressão de "ali". A *intranslation*, nesse sentido, cumpre a função de manter a dinâmica do espelhamento "original"-tradução, fotografia - negativo, ao mesmo tempo que sela o duplo lugar do genuíno na encruzilhada. O genuíno não está fora, mas *aqui*, no interior da intradução.

Conclusão

Parte considerável desse trabalho já havia sido escrita quando foi lançada a pequena edição de dez poemas de Marianne Moore, traduzidos por Augusto de Campos, no começo de 2019. Produzida em parceria com Jardel Dias Cavalcanti, a edição de 50 exemplares agrega 3 traduções anteriormente publicadas e 7 inéditas de Moore.

Na página inicial, em um texto que convencionamos chamar de "poema-prefácio", intitulado "Marianne Moore com som e sem som", Augusto de Campos evidencia a associação entre a poética de Moore e um certo trabalho sonoro, implícita pelo menos desde *Outro*[14].

[13] O próprio "Poetry", a rigor, começa pelo título. Um exemplo de poema que rompe com a expectativa sugerida é "An octopus", pois o texto não é sobre um polvo.

[14] Como se sabe, a música está entre os interesses centrais de Campos. Embora a ênfase seja diversa, não é incomum que Campos associe música e tradução. Em *Balanço da Bossa*, ele considerou o iê-iê-iê (em particular a Jovem Guarda) como uma tradução da música internacional, "não mera cópia" (CAMPOS, 1968, p. 90).

Enganam-se aqueles, alerta Campos, que deduzem da poesia de Moore o mero procedimento de "prosear e cortar". Na leitura de Campos, há uma relação complexa, possivelmente dialética, entre prosa e poesia: "Ela não faz poesia de prosa/ porque quer fazer prosa passar por poesia" (CAMPOS In MOORE, 2019, p. 5). A complexidade consiste em conjugar racionalidade (associada à prosa) com ritmo idiossincrático (associado à poesia): "conhece os ritmos/fonologemas e imagens do arcabouço poético/ em que internaliza o mais prosaico dos seus temas" (Idem). O "prosaico", nessa leitura, comporta o que Campos associa à antipoesia, ao interesse de Moore pelo que está fora da poesia. "Marianne Moore não escreve só com poesia e sem poesia", conclui Augusto de Campos. "Crava e grava" (Idem).

Há também alusão a João Cabral, embora Campos não explicite a referência à sonoridade (sobretudo pelo poema de Cabral "Ouvindo em disco Marianne Moore") e ao trânsito entre prosa e poesia ("chegou ao extremo da poesia/ quem caminhou, no verso, em prosa") (NETO, 1985, p. 92). Na oposição estabelecida no "poema-prefácio", "com som" representa o verso, o ritmo, o "arcabouço poético". "Sem som" é a interrupção do ritmo esperado, a produção consciente do "ruído", do "oco", que se encontra na poética de Moore.

Há, ainda, uma autorreferência. "Com som" e "sem som" são partes integrantes do célebre poema "Tensão" (1956). Obra também intermidiática, pois é revisitada por Augusto e Cid Campos no espetáculo musical *Poesia é risco* (1996), a obra permite diversos eixos de leitura. No espetáculo de 1996, é interessante notar que a leitura começa do centro do poema, onde está o título: "ten/são"). Assim, por mais diferente que o poema de Campos seja do "Poetry" de Moore, em ambos temos um título que inaugura o verso[15], pois participa dele: não é apenas um expediente poético, mas a largada do poema. Como bem resume Gonzalo Aguilar, "não há metáfora da tensão, já que é a própria tensão que atua no poema (*é* o poema)" (AGUILAR, In SUSSEKIND; GUIMARÃES, 2004, p. 39). Campos homenageia Moore nesse pequeno poema-prefácio, ainda, ao adotar um verso fragmentado, rimas internas e aliterações (e, talvez, *light rhyme*), recursos abundantes em muitos dos poemas mais conhecidos de Moore. Assim, reafirma a unidade que celebra em suas "intraduções" no volume *10 poemas*. As próprias

[15] Moore contava os versos de seus poemas a partir do título, quando este participava do primeiro verso de forma complementar. (MOORE, 1981).

traduções, em certo sentido, operam como uma maneira de *dar voz* a Moore de uma forma diferenciada com que a poeta circulou entre os textos críticos concretistas desde os anos 1950, ou mesmo em *Outro* e no portal Musa Rara. A antologia dispõe a "intradução" de "Poetry" discretamente na quarta página, colocando-a, assim, literalmente para fora do eixo das traduções — que estariam mais próximas da "transcriação" do que da "intradução".

De uma forma ou de outra, Marianne Moore é requisitada na poesia e na tradução. Campos insiste na "Exopoesia", como escreveu em *Linguaviagem*, "para combater a egopoesia" (CAMPOS, 1987, p. 7). Ou, talvez, para mobilizar um arcabouço da própria Moore, as tarefas que Campos leva adiante em sua sobrevivência são desafios auto impostos travados em constante afiação. Afinal, escreveu Marianne Moore uma vez, e Campos provavelmente concorda: "a mente é uma coisa encantadora"

Referências

"Aos 84 anos, Augusto de Campos lança livro inédito e fala sobre trajetória da poesia concreta". Entrevista a Guilherme Freitas. 18/07/2015 Atualizado em 23/07/2015 - 12:48. Consultada em 20 de março de 2019. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/livros/aos-84-anos-augusto-de-campos-lanca-livro-inedito-fala-sobre-trajetoria-da-poesia-concreta-16807757

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. *Grupo Noigandres.* São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa:* antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo, SP: Perspectiva, 1968.

____. *Marianne Moore em três dimensões*. 08/03/2012. Disponível em: http://www.musarara.com.br/marianne-moore-em-tres-dimensoes

____. "Resumo biográfico". Sem data. Consultado em 26/03/2019. Disponível em: http://www2.uol.com.br/augustodecampos/bio_port.html

____. *Linguaviagem***.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta:* textos críticos e manifestos, 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

MOORE, Marianne. *10 poemas*. Tradução: Augusto de Campos. Londrina: Galileu edições, 2019.

MOORE, Marianne. *Becoming Marianne Moore:* the early poems, 1907-1924. Edited by Robin C. Schulze. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.

____. *Complete Poems*. New York: Penguin Books, 1991.

____. *Observations*. Edited with an introduction by Linda Leavell. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016.

____. *Poemas.* Tradução e posfácio de José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991

____. *Poesía Completa*. Edición, traducción y e prólogo de Olivia de Miguel. Barcelona: Lumen, 2010.

____. *Selected Letters*. Edited with an introduction by Bonnie Costello. New York: Penguin Books, 1997.

____. *The Complete Prose of Marianne Moore.* Edited by Patricia C. Willis. London: Faber & Faber, 1986.

____. *The Poems of Marianne Moore*. Edited by Grace Schulman. New York: Penguin Books, 2005.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original:* poesia por outros meios no novo século. Tradução: Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

WILLIS, Patricia C. *Marianne Moore: woman and poet*. National Poetry Foundation of Maine, 1990.

A VERSÃO BRASILEIRA DO "GÊNIO NÃO ORIGINAL": *TRÂNSITO*, DE KENNETH GOLDSMITH

Sergio Marcone da Silva Santos (UFBA)[1]

Resumo: *Trânsito* (2016), pequeno livro de Kenneth Goldsmith "dublado" por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia, é uma adaptação do procedimento feito por Goldsmith em sua obra *Traffic*, de 2007. Enquanto o poeta norte-americano "copiou" 24 horas de boletins de trânsito transmitidos por uma rádio da cidade de Nova Iorque, Gandolfi e Garcia propuseram copiar o procedimento do norte-americano, e utilizá-lo na apropriação de boletins de trânsito de uma estação de rádio da cidade de São Paulo. Tal gesto sugere uma indistinção de vozes quanto à autoria, possibilitando repensar a relação da noção de "gênio original" com a originalidade a partir de novos procedimentos, como a "dublagem", em *Trânsito*.
Palavras-chave: Escrita não criativa; "Dublagem"; Literatura contemporânea.

No Brasil, algumas produções literárias têm se aventurado em experiências baseadas no apropriacionismo. É o caso de *Trânsito* (2016), pequeno livro de Leonardo Gandolfi e Marília Garcia. Gandolfi é poeta e professor de literatura, autor de *A morte de Tony Bennett* (2010) e *Escala Richter* (2015); e Garcia é tradutora e autora de diversos livros, dentre eles *Um teste de resistores* (2014) e *Câmera lenta* (2017), ganhador do Prêmio Oceanos 2018.

A obra é o resultado da transcrição de três horas (das 16h05min até às 19h12min), feita de dez em dez minutos, de boletins de trânsito de uma rádio da cidade de São Paulo. Na capa do livrinho, ainda, optaram por manter o nome do poeta norte-americano assinando a obra, cuja abertura vem escrita assim: "Em versão compacta, TRÂNSITO, de Kenneth Goldsmith, foi dublada por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia" (GOLDSMITH, 2016, p. 3).

Conhecemos bem o termo *dublagem*, sobretudo dos enlatados americanos que povoam as tv's, canais *streaming* e as salas de cinema. É um termo que tem a ver com vozes que se colocam em lugar de outras. Mas o que seria uma dublagem de uma obra literária?

Os autores consideram *Trânsito* uma *dublagem* de *Traffic*, de Kenneth Goldsmith, por ser "uma espécie de tradução do procedimento" (GANDOLFI; GARCIA, 2018, n.p.) do poeta norte-americano. Eles não copiaram o texto do professor de Penn, tampouco o traduziram de uma língua a outra. Antes, adaptaram o seu procedimento – de *copiar* 24 horas de boletins de trânsito na cidade de Nova Iorque – para a cidade de

[1]Graduado em Letras Vernáculas (UEFS). Mestre em Literatura e Cultura (UFBA). Contato: sousergiomarcone@gmail.com.

São Paulo, no intuito "de tornar legível [a] cidade, tanto em termos de cartografias quanto no sentido de compreender melhor este universo" (GANDOLFI; GARCIA, 2018, n.p.).

Recém-chegados à cidade, Gandolfi e Garcia estariam, então, predispondo uma forma de entendimento, um modo de compreensão para a maior capital brasileira através da apropriação de algo já existente: o gesto de Goldsmith em copiar boletins de trânsito.

Mas entendemos que o procedimento adotado pela dupla de autores brasileira dá uma volta no parafuso na questão da autoria, pois uma *dublagem* pode ser a possibilidade de refletirmos sobre a fluidez de fronteiras autorais.

Embora haja um nome forte – Kenneth Goldsmith –, a autoria parece estar diluída em um "jogo de indistinção de vozes e assinaturas", como apontam os próprios dubladores (GANDOLFI; GARCIA, 2018, n.p.).

Assim, poderíamos dizer que temos na autoria de *Trânsito* vozes vindas de três *eus*. Segundo o próprio Goldsmith, a autoria em produções que *copiam e colam* diversos materiais não se configura num "'eu' estável ou essencial": "Eu sou um amálgama de muitas coisas: livros que li, filmes e programas de televisão que vi, conversas que tive, canções que cantei, amantes que amei" (GOLDSMITH, 2015, p. 129, tradução nossa)[2]. E esse eu muitas vezes confunde sua criatividade original com aquilo que já foi produzido.

> Às vezes creio que tive um sentimento ou me ocorreu uma ideia original quando de repente, às duas da manhã, ao ver um filme velho na TV que não havia visto há muito anos, o protagonista diz algo que eu pensei que havia ocorrido só a mim. (GOLDSMITH, p. 129-130, tradução nossa)[3]

O autor, diante de uma ideia não original, então, assume-se como um amálgama de vozes e vai mais além quando torna explícitas as origens de seus materiais ao copiá-

[2] "[...] 'yo' estable o esencial. You soy una amalgama de muchas cosas: libros que leí, películas y programas de televisón que vi, conversaciones que tuve, canciones que canté, amantes que amé". (GOLDSMITH, 2015, p. 129).
[3] "A veces creo que he tenido un sentimento o se me há ocorrido una idea original cuando de pronto, a las 2 AM, al ver uma película vieja en la tele que no había visto en muchos años, el protagonista disse algo que yo pensé que se me había ocorrido solo a mí." (GOLDSMITH, 2015, p. 129-130).

los. Goldsmith, provavelmente, ao descobrir através de um filme na madrugada que sua ideia já existia, não só a copiaria *ipsis litteris* como diria de onde a copiou.

Essa exposição de materiais à audiência remete à imagem da "visita ao estúdio" de que fala Reinaldo Laddaga (2013, p. 11). Para o crítico argentino, além de essa "visita" proporcionar uma visão do material que está sendo elaborado, é ali que se comprova um "estado de estúdio" (2013, p. 12-13) que permite ao próprio texto desvendar sua "casa de máquinas" para o leitor (AZEVEDO; MOLINA, 2018, n.p.).

Essas obras, geralmente são compostas de materiais frágeis e têm em sua natureza um caráter de inacabamento, pois são feitas a partir de "peças de imagens, textos e sons que constituem o depósito onde esperam encontrar os germes das novas composições" (LADDAGA, 2013, p. 16).

E isso parece interessar ao autor não criativo, sobretudo quando se propõe a organizar materiais alheios e móveis – frágeis e inacabados, por assim dizer –, quer da TV, quer do cotidiano, como é o caso de *Trânsito*.

Ademais, as vozes que daí derivam, tornando-se muitas vezes indistintas, sugerem uma autoria plural, de caráter *colaborativo* (LADDAGA, 2012) porquanto seus atores performam ações em projetos/materiais já existentes, mas sem buscar a anulação das outras vozes, antes agindo em *co*-operação.

Tais gestos, portanto, destravam a ideia de *verdade geral* atribuída a *um nome*, ao passo que instaura uma obra cambiante tanto do ponto de vista da agregação de participantes quanto do seu resultado final. Pode-se dizer que se trata de um *objeto fronteiriço*, que envolve "categorias e figuras que nos ajudam a visualizar com maior nitidez o panorama móvel [inacabado, em processo] em que vivemos e desenvolvemos nossas práticas" (LADDAGA, 2013, p. 30).

Por isso acreditamos que a escolha de *Trânsito* permite refletir sobre a questão da autoria e sobre o ato de *copiar e colar*, que parece ampliar, e remodelar, as formas de produção, de autoria e leitura.

Afetos em *Trânsito*

Enquanto na versão americana Goldsmith privilegia, entre outras coisas, uma *linguagem massiva* em consonância com os congestionamentos das rodovias, na versão

brasileira, a dublagem opera cortes no material que geram um efeito diverso, devolvendo à obra o caráter de "livro" (MANZONI, 2018, n.p.) a partir de sua forma e de alguns afetos provocados por sua leitura.

Vejamos, então, duas características que tornam possíveis ler o procedimento da apropriação em *Trânsito* de forma afetiva. A primeira diz respeito à forma com que o livro se apresenta. Seu formato, lembrando um *pocket book*, tem pouco mais de quarenta páginas nas quais cada transcrição não ultrapassa uma lauda e meia. Além disso, trata-se de uma versão compacta – ao invés das 24 horas de boletins em *Traffic*, 3 horas; ao invés de rigor no procedimento, flexibilidade[4].

Outra característica é que sua transcrição traz uma marca humorística que pode vir atrelada a produtos de consumo e seus afetos.

> 16:35 E a Bandeirantes, como é que está? Quarenta minutos para subir a Bandeirantes. Imigrantes, um calvário, é o Clayton quem diz. Valeu, Clayton, muito obrigado meu querido. Quando for a Ibiúna, vou procurar balas de coco e trazer para toda a equipe, ele diz. Aí, sim, temos um vencedor! Muito bem, parabéns. Meu nome é Reginaldo e sou viciado na bala 7Belo. Realmente é difícil parar, né, realmente. O Yakult não mudou de gosto. Na verdade, o Yakult mudou de preço. E muito. Tem o dia do Yakult ainda? Tem sim, eu lembro que minha mãe falava, e eu não sei se ela falava porque fazia mal mesmo ou porque era caro e não dava pra comprar toda hora. Ela falava: um só por dia. E é um só por dia mesmo. Eu também aprendi assim. Acho que é verdade, se não me engano acho que, no máximo, dois por dia, por causa dos lactobacilos vivos. Exato, é isso mesmo, teve até uma vez que falaram: tombou um caminhão de Yakult e havia mais de dois milhões de lactobacilos mortos no dia desse tombamento. E doce de banana no copinho? Adoro. (GOLDSMITH, 2016, p. 13-14)

Nesse trecho, a transcrição mostra uma interação entre o locutor e seus ouvintes que aponta para produtos. A Rodovia dos Bandeirantes está um "calvário", na informação de Clayton, que logo em seguida promete trazer de Ibiúna balas de coco para "toda a equipe". Sua atitude rende-lhe, de pronto, o título de "vencedor" por parte do locutor.

[4] Em *Traffic*, "os intervalos de dez em dez minutos são minuciosamente seguidos (de forma que as vinte e quatro horas, multiplicadas por seis intervalos de dez minutos a cada hora totalizam precisamente os cento e quarenta e quatro fragmentos que compõem o livro), em *Trânsito* esse limite é flexível, variando de seis a catorze minutos (e totalizando vinte fragmentos, indivisíveis pelos dezoito intervalos que comporiam suas três horas de transcrição)." (MANZONI, 2018).

Outro ouvinte resolve fazer uma confissão: ele é "viciado" nas balas "7Belo", o que faz com que o locutor também retire de sua memória afetiva um outro produto, o iogurte "Yakult", que "não mudou de gosto"; "na verdade", "mudou de preço".

Passa-se, então, a uma série de digressões acerca da infância do locutor e por seus gostos. Assim, da "massa de informações" de que o autor não criativo lança mão, é possível extrair material *legível* que pode despertar afetos (MANZONI, 2018, n.p.).

O trecho, ao abandonar quase por completo os relatos sobre o trânsito, aproxima do leitor itens que provavelmente lhes são muito peculiares: marcas conhecidas de guloseimas (balas *7Belo* e o iogurte *Yakult*), reminiscências familiares que remetem a certa dificuldade de ordem financeira (inflação); mas também a um jeito especial de as mães tratarem seus filhos (mais de um *Yakult* por dia faria mal?); certa moral (de qualquer forma, o locutor aprendeu assim, e é melhor não arriscar: "dois por dia, por causa dos lactobacilos vivos"); uma piada, e mais um gosto que permeia o imaginário popular, o doce de banana.

Cabe dizer, contudo, que não há a pretensão de alçar a obra a um *estatuto de alta arte*, como, p. ex., é o caso das *Campbell's Soup Cans*[5], de Andy Warhol. Antes, a presença de nomes comerciais conhecidos aparece no texto gerando uma empatia que, além de não lembrarem em nada as agruras de um trânsito da cidade grande, não presumem qualquer condição aurática.

Além disso, o deslizamento de sentido que provoca os afetos na obra se dá pelo desprendimento do contexto original que o gesto de apropriação provoca, possibilitando que outras formas de leitura, antes vedadas, venham à tona.

> 16:45 Esse pirocóptero eu não lembro, o pirulito pirocóptero. Sim, tinha uma hélicizinha no pauzinho do pirulito. Ah, tá. Já o sorvete de massa é o melhor, principalmente se for daquele de maquininha com os vidros coloridos e tal, mas todos têm o mesmo sabor. Se não, flocos resolve o problema, né? Flocos resolve porque flocos é honestíssimo, ele combina com tudo: quer misturar cobertura de chocolate? flocos. Misturar mel? flocos. Leite Ninho? flocos. Chocolate Nescau ou Toddy ou qualquer chocolate em pó? Joga flocos em cima, flocos serve. Impressionante, é um sorvete universal [...]. Bom, na Tamoios, direção do litoral, motorista encontra um trânsito bem carregado, bem complicado, mas já tem Operação

[5] A obra de Andy Warhol (1928-1987) consiste na repetição de trinta e duas impressões das imagens das latas de sopa, atribuindo um estatuto de *alta arte* para um produto de consumo massivo.

> Descida implantada também, faixa reversível no trecho da serra [...]. (GOLDSMITH, 2016, p. 15)

O locutor mais uma vez se volta humoristicamente para reminiscências que evocam um brinquedinho muito popular há algumas décadas, o pirocóptero, que consistia numa hélice sobre um palito que, após ser friccionado e solto, rodopiava pelo ar. À essa diversão junta-se o chamado "sorvete universal", de flocos, que "resolve" qualquer problema na natureza dos sabores, pois vai bem misturado a tudo, inclusive com mel, "Leite Ninho", "Nescau" ou "Toddy", mais marcas que permeiam nosso imaginário.

Felipe Manzoni, ao comentar a obra (2018), diz que a eleição de passagens como essa, novamente com pouca referência ao trânsito, subverte o próprio procedimento de Goldsmith quando esse interditou em *Traffic* tanto os boletins, tornando-os obsoletos, quanto a obra, tornada *ilegível*.

Trânsito destoa de seu arquitexto "na medida em que utiliza o mesmo procedimento consagrado [a cópia, a repetição]", mas restitui "um valor de uso a um boletim informativo" (MANZONI, 2018, n.p.).

A *massa de linguagem* manipulada por *Trânsito*, uma vez desnudada através da recontextualização, enseja novas formas de leitura e de sensações (GOLDSMITH, 2015, p. 155) fazendo com que aquilo que antes se via misturado a informações e dicas de como burlar vias congestionadas, volte-se, agora, ativando memórias – afetos – como na lembrança do brinquedo pirocóptero.

Isso muda a forma como se deve encarar um texto como *Trânsito*. Afinal, a ideia de se estar diante de uma *cópia* de informações radiofônicas poderia ser de certeza quanto à natureza tediosa de seu conteúdo. Uma nova postura, entretanto, é ativada quando nos deparamos com ela. Para Goldsmith, é como se um mundo caduco fosse deixado para trás e convocasse (ou obrigasse) o leitor a dar um "verdadeiro significado" aos dispositivos sociais, morais, políticos e éticos que nos rodeiam (2015, p. 157-160, tradução nossa)[6].

[6] "[...] perderse en su contenido implica desatender el concepto: es la matriz de dispositivos que la rodean – sociales, morales, políticos y éticos – lo que le da su verdadero significado". (GOLDSMITH, 2015, p. 157-160).

> 17:14 Túnel Maria Maluf, por favor, Estele San Juan. Ronald, lentidão e vários pontos de parada. Mas isso só no sentido da avenida Presidente Tancredo Neves de onde eu falo agora. Não é todo o trecho que tá travado, mas já vai ficando cada vez mais difícil o caminho. No sentido oposto, na direção da Avenida dos Bandeirantes, o túnel Maria Maluf, por enquanto, funcionando bem, não há grandes dificuldades. Na sequência avenida professor... professor... não, mentira, a avenida Afonso D'Escragnolle Taunay, sequência da Avenida dos Bandeirantes funcionando bem em direção à marginal do rio Pinheiros [...]. Que dureza, atenção motorista, quem está andando pelo caminho da Bandeirantes, sentido sistema Anchieta-Imigrantes, a sequência do caminho pra zona leste, indo pelo túnel Maria Maluf, tudo isso uma dificuldade extrema. (GOLDSMITH, 2016, p. 21-22)

Na transcrição, pode-se perceber uma rapidez, uma fluência narrativa caracterizada por períodos curtos interligados por vírgulas, seguimentos e reticências.

Cada um desses períodos trata de um fluxo que oscila entre a possibilidade da locomoção ("Não é todo o trecho que tá travado"; "... o túnel Maria Maluf por enquanto funcionando bem" etc.), lentidões ("...mas já vai ficando cada vez mais difícil") e ruas intransitáveis ("tudo isso uma dificuldade extrema").

A transcrição traz uma dinâmica e uma rapidez que se justapõem aos relatos das condições de trânsito.

Com efeito, aquilo que nos boletins de trânsito corresponderia a um angustiante cotidiano, com os carros formando quilômetros de filas e todas as repercussões advindas daí, o texto não criativo devolve-os (antitética e ironicamente) em forma de fluidez, corroborando o caráter *livro* de *Trânsito*.

A sensação que se tem, ao se ler uma infinidade de nomes de ruas, avenidas e rodovias, umas ligadas às outras, ora sugerindo atalhos, ora paradeiros, é que o objetivo proposto pelos dubladores Leonardo Gandolfi e Marília Garcia foi atingido: a obra entrega ao leitor, de forma legível, uma cartografia do caos da cidade de São Paulo (extensiva a quaisquer outras), que compreende um longo e denso emaranhado, sem prejuízo dos afetos que desperta.

Ademais, esses e outros entendimentos tornam-se disponíveis a quem quer que seja. Isso corresponde dizer que a transcrição deixa à disposição da audiência tantas quantas interpretações forem possíveis.

> Passamos de assumir um público leitor a acolher um *público que reflete*. [...] Se ele entende o conceito (e os conceitos são simples), pode dialogar com este tipo de escrita sem que seja importante seu lugar geográfico, seu nível econômico, sua educação ou seu status social. É uma escrita aberta a todo mundo. (GOLDSMITH, 2015, p. 151, grifo do autor, tradução nossa)[7]

O procedimento, portanto, não parte de um trabalho de evocação de sentidos dada por um autor. Antes, há a aposta de que a cópia de um texto abra um leque de possibilidades que *democratiza* as condições para que cada um encontre sua própria *verdade*.

Dessa forma, se, como dito, o objetivo de Goldsmith em *Traffic* era tornar sua obra tão *enfadonha* quanto as ruas e as pontes engarrafadas de Nova Iorque, verifica-se que *Trânsito* aponta para novas sensibilidades a partir de sua forma e de seus afetos.

Leonardo Gandolfi e Marília Garcia, ao se apropriarem do gesto do norte-americano, produzem uma diluição nas vozes autorais, cuja hibridez as tornam indistintas. Essa atitude modula e expande o formato de autoria por mesclar nomes em torno de um procedimento.

Isso mobiliza a forma – tamanho do livro, tipografia, quantidade de páginas, eleição do material etc. – e os afetos que dali emergem – humor, reminiscências, memórias etc.–, transformando *Trânsito* num *readymade* legível enquanto *livro*, suscitando, ainda, novas possibilidades para uma leitura reflexiva e, pelo visto, mais *democrática*.

Referências

AZEVEDO, Luciene; MOLINA, Cristian et. al. Autoria na cultura do presente: apresentação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 55, set/dez, 2018.

GANDOLFI, Leonardo; GARCIA, Marília. Sobre a dublagem de *Trânsito* (depoimento). In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *Escrita não criativa e autoria* – Curadoria nas práticas literárias do século XXI. e-galáxia, 2018. *E-book.* Não paginado.

GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura no-creativa*. Gestionando el lenguaje en la era digital. Trad. Alan Page. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

[7] "Pasamos de asumir un público lector a acoger un *público que reflexiona*. [...] Si entiendes el concepto (y los conceptos son sencillos), puede dialogar con este tipo de escritura sin que importe tu lugar geográfico, tu nivel de ingresos, tu educación ou tu estatus social. Es una escrita abierta a todo el mundo." (GOLDSMITH, 2015, p. 151).

GOLDSMITH, Kenneth. *Traffic.* 2007. Disponível em: <http://eclipsearchive.org/projects/TRAFFIC/text.html>. Acesso em: 12 set. 2018.

GOLDSMITH, Kenneth. *Trânsito*. Dublado por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia. São Paulo: Luna Parque, 2016.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*: estratégias das artes do presente. Trad. Magda Lopes. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2013.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*: A formação de outra cultura das artes. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

MANZONI, Filipe. *Como produzir um enlatado americano*: Traffic dublado. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *Escrita não criativa e autoria* – Curadoria nas práticas literárias do século XXI. e-galáxia, 2018. *E-book.* Não paginado.

A LITERATURA DE RESISTÊNCIA DE GRACIELA HUINAO E ELIANE POTIGUARA

Larissa Fontinele de Alencar (PPGL/UFPA)[1]

Resumo: A literatura de autoria indígena é por si só literatura de resistência, neste trabalho duplamente por tratar-se de textos com recorte de gênero e etnicidade, pois observaremos textos poéticos de uma autora indígena brasileira, Eliane Potiguara, e uma autora indígena mapuche chilena, Graciela Huinao. Para tanto, cabe observar a literatura de resistência, a partir das observações de Bosi (2002), para elaborarmos o pensamento sobre a literatura indígena através uma discussão sobre a produção literária das autoras Graciela Huinao e Eliane Potiguara que se configuram como uma tessitura poética de resistência.
Palavras-chave: Resistência; Literatura Indígena; Autoria feminina;

Introdução

Toda la tierra es una sola alma
Somos partes de ella.
No pódran morir nuestras almas
Cambiar sí que pueden pero no apagarse
Una sola alma somos
Como hay un solo mundo

Abel Kurühuinka

De acordo com o texto do cacique Abel Kurühuinka, mapuche erradicado em território argentino, publicado na obra **Weichapeyuchi ül: Cantos de guerreros, hacia una poética política mapuche**, organizada por Juan Huirimilla, a terra é só uma e todos nós fazemos parte dela, mesmo ao morrermos não poderemos ser apagados, e assim uma só alma somos, assim como o mundo. É diante dessa perspectiva, de sermos um só que este trabalho busca traduzir culturalmente o que há de mais poético em teor de resistência entre etnias brasileiras, mais especificamente a potiguara, e a etnia mapuche, através da escritura de Eliana Potiguara e Graciela Huinao.

Somos um, mas não no sentido homogeneizador do pensamento ocidental. Somos um, no sentindo de estarmos em conexão com a natureza, em espiritualidade e em luta. Somos um, mas em respeito aos sujeitos pertencentes a cada povo originário, com seu idioma, sua cosmovisão e sua cultura particulares, sem imposições de padrões, mesmo que literários, canônicos. Diante disso, cabe definirmos, que os textos observados neste trabalho são de autoria de mulheres com fortes raízes ancestrais, portanto possuem um

[1]Graduado em Letras (UFPA), Mestre em Linguagens e Saberes na Amazônia (UFPA), cursando Doutorado em Letras (UFPA) . Contato: larissafontinelle@gmail.com.

recorte de gênero e de aspectos étnicos, situam-se cada uma atrelada as suas origens, que transcendem a palavra como forma de resistência.

Diante dessas considerações iniciais, apontamos que é preciso porque situamos a literatura de autoria indígena como uma literatura de resistência, em seguida observaremos os textos de Eliane Potiguara, além de um breve panorama da cosmovisão indígena da etnia que faz parte dentro de um contexto brasileiro, na sequência observaremos os textos de Graciela Huinao e notaremos um pouco do contexto mapuche em território chileno, para em seguida compreendermos os pontos de conexão e luta que tornam um só, como na epígrafe desta introdução, e o teor de resistência da palavra advinda dos povos originários.

Resistência e literatura dos povos originários

A literatura de autoria indígena por si só já é simbolicamente resistente por todos os aspectos históricos que envolvem os povos originários, como diz o trecho do poema ***Soy...*** da escritora mapuche María Panchillo "*Átomo en resistência / debajo de las hojas secas / em medio de los bosques / y en la plantaciones de eucaliptos*". O corpo literário indígena, em meio e em conexão com a natureza, se faz um corpo resistente, que se mantém firme em seus propósitos e ideologias próprias mesmo com todas imposições e subjugações engendrados pelo discurso hegemônico do colonizador.

O termo resistência aplicado a literatura é, de acordo com Bosi (2002), ora como tema e ora como um processo intrínseco à escrita, assim, podemos situar que as produções dos grupos étnicos admitem essa classificação, levando em consideração que povos originários passaram por processos de colonização que envolvem autoritarismo e violência percebe-se que desde o seu surgimento a produção de autoria indígena está inscrita sob o código da resistência, assim como a literatura de autoria de mulheres, que na contemporaneidade insurge uma produção que durante séculos fora simplesmente ignorada na historiografia da literatura.

Ainda conforme Bosi (2002, p. 118), o sentido de resistência tem a ver com uma "força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito", sendo assim resistir é "opor a força própria à força alheia". Diante desse conceito, resistência, logo, está ligada às escolhas temáticas e formais de uma obra de arte e está aliada à imagem de insistência

e de contraposição a uma força fora do sujeito. Desta forma, implica também em um "não lançado à ideologia dominante" (BOSI, 2002, p. 129).

Portanto, literatura de resistência é uma literatura de teor político, que não necessariamente precisa estar explícito, mas que "se volta contra", que se opõe aos sistemas dominantes, seja no âmbito literário, seja no âmbito histórico e sociocultural. Enfim, que "nada contra a corrente" avassaladora da hegemonia branca.

Como podemos observar, o conceito de "resistência" apontado por Bosi nos direciona a compreender as tensões geradas pelo embate entre as relações de opressão, em que o dominante subjuga o oprimido a uma condição inferior de subalternidade, no entanto, como bem direciona Spivak (2010), a partir do momento em que o silenciamento é quebrado e as vozes surgem, a subalternidade rompe com os sistemas de opressão a que estão submetidos com objetivo de bloquear as noções de superioridade e, ao mesmo tempo, manter-se firme a sua memória e identidade de origem. Também por conta disso que Bosi (2002) nos apresenta que resistir está atrelado a aspectos éticos bem mais que a aspectos estéticos.

Como diz Lorenz (2012 p.14) "*'resistir', desde la etimología, remite a las virtudes militares. Una de sus acepciones es la de 'mantenerse firme'" e complementa, "la épica de la resistencia se construye, también, en la noción de un enfrentamiento del fuerte contra el débil, y de la justicia contra la injusticia*" (LORENZ, 2012, p. 15). Desta forma, como um processo de decolonialismo, em vozes que antes subalternizadas surgem na contemporaneidade em forma literária, como a literatura de autoria de mulheres indígenas, é um enfrentamento direto contra os meandros que construíram as visões estereotipadas sobre os povos originários, assim como sobre as mulheres, além de ir contra o cânone literário e a historiografia literária, neste ponto, lembrando o que diz Márcia Abreu (2006, p. 39) "por trás da definição de Literatura está um ato de seleção e exclusão […]. Portanto a qualidade estética não está no texto, mas nos olhos de quem lê".

Esse processo de resistência a partir da literatura só é possível através do acesso à língua escrita que resultou, na atualidade, no aparecimento de escritores indígenas, seja na sua língua de origem (como parte dos textos de autoria mapuche são bilingues, escritos também em mapundugum) seja na língua do colonizador, fortalecendo a língua e compreendendo a dinâmica de inserção dentro do próprio sistema hegemônico que é a

escrita, assim são mais conscientes em relação aos ideais pós-coloniais, mantendo-se firmes e resistentes quanto à identidade e à cultura dos povos originários das Américas.

ELIANE POTIGUARA E A COSMOVISÃO INDÍGENA BRASILEIRA

De acordo com o Censo Demográfico realizado pelo IBGE em 2010, a atual população indígena brasileira é de cerca 800 mil indígenas, com o registro de pelo menos 274 línguas faladas, constatou ainda que em todos os Estados da Federação, inclusive do Distrito Federal, há populações indígenas, e estas, em sua grande maioria, enfrentam transformações sociais de diversas ordens, e por isso, necessitam buscar novas possibilidades para garantir a sua sobrevivência física e cultural.

De acordo com Vieira (2001), dentre esses grupos étnicos, o povo potiguara , que habitava todo o litoral do nordeste brasileiro, por muito tempo foi considerado como extinto, como totalmente assimilado ou dizimado pela colonização, é importante dizer que fazem parte dos povos da família linguística Tupi-Guarani, mas hoje falam somente o português, como ocorre entre a grande maioria dos grupos indígenas da região Nordeste.

É diante desse contexto que se insere a Literatura protagonizada por Eliane Potiguara, que nasceu no Rio de Janeiro, é bisneta do guerreiro paraibano e potiguara Chico Solón de Souza, sua família precisou migrar para sobreviver diante das lutas por território. A condição de mulher indígena migrante marca a escritura de Eliane Potiguara, que diz através do eu-lírico: “Eu não tenho minha aldeia/Minha aldeia é minha casa espiritual/ Deixada pelos meus pais e avós/ A maior herança indígena. [...]” (POTIGUARA, 2004, p. 131).

Pensar em uma produção literária de autoria indígena é ir contracorrente de um padrão guiado há séculos para o silenciamento, no entanto, para se fazer presente na atualidade precisa também fazer parte das redes da indústria cultural, como por exemplo, no nicho da literatura infanto-juvenil em que os mitos e as lendas indígenas tem uma maior aceitabilidade, ou seja, imersos em uma tradição ocidental é o que permite alcançar algumas grandes editoras e difundir a tradição indígena.

Diante desse contexto, sem dúvidas, Eliane Potiguara, é uma das autoras indígenas brasileiras com maior visibilidade literária, tem um histórico de lutas em prol da causa indígena, em especial das mulheres. Foi indicada, através de seu trabalho como ativista, como representante do Brasil na campanha “Mil Mulheres Para o Prêmio Nobel da Paz

2005". Foi nomeada uma das 10 mulheres do ano em 1988, pelo Conselho das Mulheres do Brasil, por ter criado o GRUMIN. Participou durante anos, da elaboração da Declaração Universal dos Direitos Indígenas, na ONU em Genebra. Para a escritora, militância anda de mãos dadas com a literatura, representando duas faces de seu engajamento político, como forma de resistência ativa através do contar as histórias das lutas e memórias dos povos indígenas brasileiros.

Observa-se que em seus discursos, os seus objetivos principais são: a conscientização do público sobre a discriminação e violência que os povos indígenas vivenciam desde a colonização além da afirmação sobre a identidade indígena, notadamente, em seus ensaios e manifestos, como também em sua poesia e ficção, também em conferências e palestras das quais participa. Mas é através de seu livro **Metade cara, metade máscara** (2004), que teve sua tiragem inicial esgotada rapidamente, e já tem mais duas edições somente no ano de 2018 é um dos seus livros de maior sucesso de vendas, que a escritora utiliza a palavra em suas diversas expressões literárias e registros linguísticos, não só por dar voz a uma mulher indígena, mas sim inúmeras delas que mesmo tendo em comum um histórico de violência e migração, conseguem construir também uma história de afirmação identitária e de luta pela manutenção da ancestralidade. Referência a isto temos uma das suas primeiras produções literárias, o poema **Identidade indígena**, escrito em 1975, e publicado em livro em 2004:

> Nosso ancestral dizia: Temos vida longa! / Mas caio da vida e da morte/ E range o armamento contra nós. / Mas enquanto eu tiver o coração acesso / Não morre a indígena em mim e / E nem tão pouco o compromisso que assumi / Perante os mortos / De caminhar com minha gente passo a passo / E firme, em direção ao sol. / Sou uma agulha que ferve no meio do palheiro / Carrego o peso da família espoliada / Desacreditada, humilhada / Sem forma, sem brilho, sem fama. / Mas não sou eu só / Não somos dez, cem ou mil / Que brilharemos no palco da História. / Seremos milhões unidos como cardume [...] (POTIGUARA, 2018, p.115)

No poema, o eu-lírico, mulher e indígena, tece questionamentos sobre os pesos que carrega diante de uma história de espoliação e subalternização histórica. A identidade indígena passa pela recuperação de uma identidade primitiva e ancestral que está no passado, que, no entanto, ecoa no presente. Esses primeiros questionamentos de autodescoberta no mundo opressor formam os primeiros pensamentos que eclodem em uma literatura indígena escrita por mulheres.

Assim, a literatura indígena emerge na contemporaneidade brasileira através da resistência da palavra-semente de seus autores, como metaforiza Eliane Potiguara em seu

poema **Oração pela libertação dos povos indígenas** "[...] Chega de matar minhas cantigas e calar minha voz./ Não se seca a raiz de quem tem sementes/ Espalhadas pela terra pra brotar." (POTIGUARA, 2018, p. 31). A palavra germina em textos literários e se propaga através do clamor poético, que frutifica em vozes que dessilenciam e combatem as diversas formas de violências contra as expressões indígena. Ao metaforizar, Potiguara, em seu canto de fé e resistência, revela as raízes, nos mostrando que é impossível apagar os rastros da memória dos ancestrais.

Potiguara elabora um pensamento a partir da diferença, pois se constitui à luz das vozes de enunciação indígena e sob o enfoque do ser mulher na literatura diante da sociedade opressora. É o que podemos perceber neste trecho de um poema que diz: "Mulher indígena! / Que muito sabes deste mundo/ com a dor ela aprendeu pelos séculos/ A ser sábia, paciente, profunda. [...] / Mesmo que te matem por ora / Porque estás presa ainda / Nas garras do PODER e da história". (POTIGUARA, 2004, p. 24).

Em **Metade cara, metade máscara**, um dos primeiros poemas é o contundente **Brasil**, que aponta a resistência pela sobrevivência dos indígenas no tempo presente, resistindo a todas oposições e construções de estereótipos de um índio do passado, criado pela visão euro centrada. Amola a faca e aponta na frente do leitor com as indagações sequenciais a cada abertura de estrofe "que faço com a minha cara de índia?", um questionamento que paira em todo o texto para nos provocar diante da visão identitária das mulheres indígenas. Saúda o sagrado, saúda a memória, seus ancestrais e seus descendentes. E finaliza:

> [...] Que faço com a minha cara de índia? / Não sou violência / ou estupro/ eu sou história/ eu sou cunhã/ barriga brasileira/ ventre sagrado / Povo brasileiro // Ventre que gerou / O povo brasileiro / Hoje está só … / a barriga da mãe fecunda/ E os cânticos que outrora cantavam / hoje são gritos de guerra / contra o massacre imundo. (POTIGUARA, 2018, p. 29-30)

Portanto, identidade, mulher, a terra Brasil e a natureza encontram-se profundamente interligadas, numa simbiose peculiarmente indígena que dará origem a uma nação multiétnica e espoliada. É importante, verificar que para Potiguara, a mulher, em seu ventre sagrado, é o elo entre a ancestralidade e o manutenção da resistência no porvir, é a partir dela que ecoam os gritos de guerra conta a carnificina real e epistêmica dos povos indígenas.

Graciela Huinao e cosmovisão mapuche

> "'*Petu mongenleiñ. Petu mapuchengen', decimos los mapuche, a pesar de todo. 'Todavía estamos vivos, todavia somos mapuche*". (CURRIAO, 2010, p.06)

Segundo Fernanda Moraga García (2009) boa parte da poesia de autoria de mulheres de origem mapuche, nos introduz em territórios de práticas culturais que contribuem substancialmente para uma concepção de escrita como uma prática política do corpo, na medida em que não fazem concessões a estereótipos culturais. Moraga (2009) ainda reflete que poetas, em geral, transbordam alguns traços corporais, subjetivos e poéticos que corroem o espartilho de gênero e identidades culturais. É importante ressaltar que esta poesia escrita tem sua genealogia original nos primeiros ül (canções mapuches) de mulheres (especialmente, o **llakan** e o **machi ül**), que foram transcritos para o mapudungun (idioma mapuche) e daí para o espanhol, no final do século XIX e início do século XX.

García (2009) nos diz também que com relação à atual poesia, começa no ano de 1977, com a publicação de do livro **Horas de Lluvia** de Sonia Caicheo, com o qual coloca em circulação um novo corpo e uma nova palavra poética dentro de um sistema literário restrito chileno, especialmente, devido à ditadura militar. Desta abertura poética, certamente dentro e da margem, mulheres mapuches deram continuidade a essa prática discursiva, principalmente a partir do final dos anos 90. Assim, a produção poética de mulheres mapuches se intensifica nos últimos anos com inúmeras publicações além de muitas antologias que trazem em seu bojo não só os poemas, como também articulam textos acadêmico-científicos sobre essas produções, em um desses García (2010) mostra o heterogêneo campo da poesia mapuche em que se pode observar pelo menos quatro linhas discursivas: o discurso poéticos de contingência, a memória ancestral, a enunciação em conflito e as referências socioculturais do povo mapuche.

Diante desse contexto literário, surge a escritora de origem mapuche – wiliche Graciela Huinao nasceu em 1956 na comunidade mapuche de Walinto, em Osorno, região ao Sul do Chile, atualmente vive em Santiago. Foi a primeira mulher de sua família que, como ela própria diz, ousou escrever diante de um contexto de mulheres raptadas e violadas. Em 1987, publicou seu primeiro poema denominado **La Loika**, em que a metáfora da ave de penas avermelhadas se volta para sua própria história: "¿Por qué canta la loika?/ Si le han cortado el árbol/ donde solía cantar. / Tendrá que buscar uno

nuevo, / cantando se va. / ¿Por qué canta la loika? / Si le han robado la tierra / donde iba a anidar."[2]

Em breve percurso biográfico, em1994, foi publicada nos EUA na antologia: ***Tour mapuche poets***. Em 2001, publicou o livro de poesias trilíngue (mapudungun / espanhol/ inglês) **Walinto** (2001), Ediciones la Garza Morena e em 2003 publicou **La nieta del brujo: seis relatos williche**, Ediciones Julio Araya, ambos os livros são de dificilmente encontrados nas livrarias de Santiago. É importante ressaltar que Graciela Huinao, foi a primeira mulher indígena que se tornou membro da Academia Chilena de la Lengua.

Sua obra também aparece em algumas antologias de mulheres poetas chilenas, são: Muestra antológica 1980-1995 (1998), Cuarto Propio y Ül: Four Mapuche Poets (1998), Latin American Literary Review Press de Nueva Cork. Os textos de Graciela Huinao selecionados para esta para esta leitura literária fazem parte de três importantes antologias de poemas de autoras mapuches: Hilando en la memoria (2006, 2009) de Soledad Falabella, Allison Ramay, Graciela Huinao e Roxana Miranda Rupailaf; e Kümedungun/Kümewirin de Mabel Mora Curriao e Fernanda Moraga, publicada no ano de 2010.

No poema ***La Máscara del Hambre***, publicado na antologia **Hilando la memoria** (2006), Graciela Huinao dá relevo para uma metáfora muito significativa para o seu povo: a fome.

> *Mi cuerpo no se acostumbra/ a este conviviente/ que golpea hoy mi cuerpo/ y mañana/ abre la puerta de mi casa / ultraja en mi mesa / la última dignidad que poseía. / / Yo, te denuncio / porque de cerca te conozco / tiene la cara desgarrante de la tristeza. / Fue el peor enemigo que llegó a mi Pueblo / y nos robaron las armas al defendernos. //Arrancamos perseguidos por una fiera nos dio alcance en el sur y con sus colmillos nos trituró la pobreza. // Hoy en mi pueblo el hambre es rebeldía y la poesía una máscara donde oculto el verso amargo alimento de este canto y en la boca de mi pueblo la tortura de cada día.*

Nesse poema, Huinao dá o devido relevo ao ato político de fazer "greve de fome", ato de resistência, metáfora real contra as injustiças seculares que o povo mapuche sofre no Chile: *"Hoy/en mi pueblo/el hambre es rebeldía/ y la poesía una máscara/ donde oculto el verso amargo/ alimento de este canto/ y en la boca de mi pueblo/ la tortura de cada día"*. O texto contundente de Graciela Huinao, A máscara da fome, toca em uma

[2] Texto encontrado em uma página na internet : https://chileangarden.blogspot.com/2016/02/la-loika-graciela-huinao.html , em 12/07/2019. Tradução minha: "*Por que a loika canta? / Se cortaram a árvore/ onde costumava cantar/ Terá que buscar por um novo,/ cantando se vai. / Por que a loika canta? / Se a terra foi roubada / onde eu ia aninhar*". Loika – ave comum no Chile.

das principais formas de resistir a todas as imposições do *winka*, o branco/todo aquele que não é mapuche. Quando ameaçados, privados de sua liberdade, a forma mais extrema que o mapuche tem de reagir é através da greve de fome pelo desejo de não alimentar-se para forçar um ato político individual, mas em prol da coletividade, um ato de rebeldia no limite do esgotamento, que também denuncia o próprio processo de miséria e escassez que os mapuches, em especial, os urbanos, (denominados mapurbes como cunhou o poeta mapuche contemporâneo David Aniñir), a fome é a tortura diária àqueles a quem foram impostos situações precárias, o corpo padece da fome pela precarização das políticas públicas, da mesma forma que padece para ser resistente a estas mesmas imposições. Na contemporaneidade, são diversos os casos de lideranças mapuches que mantiveram em greve de fome, um dos casos mais recentes é o de Celestino Córdova e Francisca Linconao, que são *machi*, ou seja, autoridades espirituais mapuches, foram presos acusados pela lei anti-terroristas, geralmente, envolve questões territoriais.

Em uma greve de fome mapuche o que está em jogo é muito mais que sua condição de preso ou mesmo a posse territorial de uma área, trata-se de manter a cosmovisão mapuche que está atrelada a natureza e ao corpo, afinal, o território é ambiente sagrado para os povos originários. O Estado não se importa com isso, porque os interesses do capital pesam muito nas tramas da política formal, a madeira e água advinda dos territórios mapuches são o chamariz das grandes empresas detentores de capital. O Estado teme e monitora os passos das lideranças mapuches, não raro as verdureiras nas ruas de Temuco (região da Araucania, território considerado mapuche) são impedidas pelos carabineiros de venderem suas hortaliças nas calçadas, também não é raro ver aviões de pequeno porte e helicópteros sobrevoando o território com homens armados, é o Comando Jungla (Grupo de Operaciones Especiales de Carabineros que atua exclusivamente no Sul do Chile).

O combate ao povo mapuche, para não dizer extermínio, em especial aos movimentos de liderança, é uma política do estado chileno, que tem por base a militarização da região do Sul do Chile, os diversos enquadramentos das ações a favor do território sagrado mapuche na lei antiterrorista, além, de fazerem especulações e montagens de provas forjadas para manterem presos ou acobertarem assassinatos de líderes mapuches. Enfim, pela ótica estatal, a luta pelo território mapuche é uma ameaça

constante para a manutenção da "soberania" do Chile, enquanto estado – nação, o que corrobora massivamente para a violência política.

A literatura neste contexto de extrema repressão é válvula de escape de vozes que resistem diante de um viés político, os poetas mapuches, de modo geral, tensionam o canto ancestral e recriam a partir de elementos da sua própria história de luta, do passado que se reflete no contemporâneo, estabelecendo conexões com a memória comunitária e com cantos religiosos.

É diante desse contexto de cosmovisão e da história de resistência do povo mapuche, que o eu-lírico de um dos poemas mais difundidos de Huinao, intitulado **Salmo 1492**, se converte em força para que a história e cultura mapuche permaneça e não seja extinta, apesar das inúmeras tentativas. O poema está em seu primeiro livro e, também, em algumas antologias poéticas. Trata-se de um micropoema contundente: "Nunca fuimos / El pueblo señalado / Pero nos matan / En señal de la cruz" (HUINAO, 2001, p.20). Salmo -originalmente associado ao cântico sagrado do Antigo Testamento- é usado como ironia ao discurso judaico – cristão, hegemônico e destrutivo da cultura, da episteme dos povos originários. O ano de 1492 é marcado pelo chamado "descobrimento" das Américas por Cristóvão Colombo, é a partir daí que a expoliação dos povos originários inicia, sob a máscara do Cristianismo forma uma colonização de extermínio, que perdura sob novas nuances de degradação.

Assim, o Salmo de Huinao é a ponta da faca que elucida a tentativa de "dominação" da colonização, que massacra e marca com a cruz de sangue os corpos/a literatura/ o conhecimento. Metaforiza poeticamente que os mapuche nunca foram os privilegiados, marcados por Deus, só foram os sacrificados em nome da cruz. Traço/marca irônico e trágico, marcas da cruz em sua forma de oração/canto ocidental, que reduz e homogeneíza os povos originários da América do Sul.

Considerações finais

É diante de todo esse processo que a literatura indígena emerge na contemporaneidade. Transcendendo os limites canônicos, as vozes femininas surgem para ecoar a metaforização da história das lutas dos povos originários para manter a sua memória e cultura.

Portanto, as autoras Eliane Potiguara e Graciela Huinao, são partes que representam o todo cultural que envolve a sua escrita, corpo literário em atividade. Através dos seus textos, nos apresentam a violência vivida em seu aspecto étnico e de gênero, entremeadas nas histórias poéticas de suas ancestrais para compreender não só o ser mulher -indígena/ potiguara/ brasileira/ mapuche/ chilena/ colonizada- como também perceber a busca pelas suas identidades, muitas vezes silenciada, tantas vezes apagada da memória.

Referências

ABREU, Márcia. **Cultura Letrada:** Literatura e Leitura. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

BOSI, Alfredo. **Narrativa e resistência**. In: _____. Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

LORENZ, Federico. **Resistências**. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto (et al). Memória e resistência: percursos, histórias e identidades. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

MORAGA, Fernanda. **Filigranas poéticas**/asedios nómades a la poesía de mujeres mapuche y de origen mapuche. Nomadias, 2009, no 9, p. 225-257.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

VIEIRA, José Glebson. **A (im)pureza do sangue e o perigo da mistura**: uma etnografia do grupo indígena Potyguara da Paraíba. (Dissertação de Mestrado) Curitiba: UFPR, 2001

Narração de acadêmicos indígenas no ensino superior para uma perspectiva literária sobre práticas musicais

Mara Pereira da Silva (UFT)[1]

Resumo: Os Apinajé vivem às margens do Rio Tocantins e do Rio Araguaia, na região conhecida como bico do papagaio, pertencentes ao Tronco Macro-Jê e à família linguística Jê, foram denominados por Curt Nimuendajú (1980) como povos Timbiras. O trabalho é recorte de pesquisa que vem sendo desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Letras: Línguas e Literatura da Universidade Federal do Tocantins(UFT), na linha Literatura, memória e identidade cultural em contextos de formação, e tem como tema os povos indígenas no ensino superior de um curso que tem como uma das suas habilidades a música, e focaliza as dimensões das trocas interculturais entre indígenas e não indígenas, tendo como objetivo geral Investigar as trocas culturais entre indígenas e não indígenas em perspectivas interculturais. Os objetivos específicos consistem em averiguar se existe diálogo entre os sujeitos, como forma de possibilitar a troca de experiência; Identificar práticas musicais contextualizadas que envolvam a cultura do povo Apinajé; Verificar qual o sentido da experiência musical vivenciada no curso para os alunos indígenas da etnia Apinajé. Os conceitos teóricos que fundamentam esse trabalho estão relacionados a povos indígenas no ensino superior, Educação Escolar Indígena, Interculturalidade, literaturas indígenas e Educação Musical. O campo empírico da pesquisa consiste nas narrativas de formação dos educandos indígenas que frequentam o Curso de Educação do Campo- Artes e Música da UFT de Tocantinópolis. A metodologia utilizada consiste na pesquisa etnográfica, se valendo dos instrumentos para a coleta dos dados como observações, vídeos, fotografias e diário de bordo. Além disso, como forma de legitimar as falas dos sujeitos da pesquisa será utilizado entrevista narrativas como contação de histórias musicais na universidade. É mister informar que essas narrativas poderão serem utilizadas nas instituições de ensino e nas aldeias sobre uma perspectiva literária, considerando que o português é a segunda língua falada pelos Apinajé, pois são considerados bilíngue. Para este trabalho, nossa contribuição, nesta fase em que a pesquisa se encontra, consiste em sintetizar os elementos teórico-metodológicos que fundamentam a pesquisa etnográfica e os elementos que serão utilizados para a coleta dos dados.

Palavras-chave: Apinajé; Interculturalidade; Literatura; Música; Narrativa de indígenas.

Introdução

O presente texto apresenta um recorte de pesquisa em andamento que vem sendo desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Letras: Línguas e Literatura da Universidade Federal do Tocantins(UFT), Campus de Araguaína, na linha Literatura, memória e identidade cultural em contextos de formação, e tem como objetivo investigar as trocas culturais entre indígenas e não indígenas do Curso de Educação do Campo com habilitação em Artes e Música da UFT de Tocantinópolis, em perspectivas interculturais.

O trabalho da Interculturalidade, para Fleuri (2003, p.17) "trata-se na realidade de um novo ponto de vista, baseado no respeito a diferença, que se concretiza no

[1] Doutoranda em Letras: Línguas e Literatura(UFT), Mestra em Música(UNB), Especialista em Educação do Campo(IFPA) e Educação Musical (UCAMPROMINAS), Graduada em Música(UEPA), Contato: pereiracantora1@hotmail.com.

reconhecimento da paridade de direitos". Essa perspectiva a qual trata o autor está relacionada à igualdade de oportunidades e dignidade, respeitando as diferenças, de modo que não as anule. A educação musical intercultural deve, além de levar em conta o reconhecimento e a valorização de outras culturas, ampliar e servir como princípio orientador dos sistemas de educação musical na sua globalidade (FERNANDES, 2013, p. 25). Para Fernandes, "o interculturalismo envolve as contribuições vividas do contato entre culturas diferentes" (FERNANDES, 2013, p.25). Segundo ele "nenhuma cultura é superior ou inferior a outra" (FERNANDES, 2013, p.28). "Um trabalho que legitima os saberes indígenas na escola produz uma visibilidade, uma curiosidade por conhecer e aprender com o outro (BERGAMASCHI, 2012, p.60). A "sala de aula deve servir também para despertar os sentidos dos alunos indígenas, transformando-se num local agradável e propício para aquisição de novos conhecimentos" (ALBUQUERQUE & Et. Al. 2012, P, 24). Portanto, "é preciso oferecer na escola práticas musicais que sejam significativas do ponto de vista dos alunos (HENTSHKE e DEL BEN, 2003, p.86). Desse modo, os objetivos específicos da pesquisa consistem em averiguar se existe diálogo entre os sujeitos, como forma de possibilitar a troca de experiência, identificar práticas musicais contextualizadas que envolvam a cultura do povo Apinajé e verificar qual o sentido da experiência musical vivenciada no curso para os alunos indígenas.

Os povos indígenas Apinajé são formados por um extenso fenômeno musical que são apresentados em suas reuniões festivas e em apresentações que realizam em outros espaços quando eles tem a possibilidade de oportunizar ao não índio o conhecimento de sua cultura musical. No decorrer da história vários estudiosos tem se preocupado em manter viva a memória e identidade musical desse povo. Um dos primeiros autores a falar sobre a o aspecto musical dos indígenas Apinajé foi Curt Nimuendajú, de 1939 (1983) em sua monografia, segundo o autor os Apinajé utilizavam- se de alguns instrumentos musicais para acompanhar cantos e danças em cerimoniais festivos. Para Nimuendajú, os instrumentos musicais Apinajé não tinham funções mágicas ou sobrenaturais, como para outros grupos indígenas. No entanto, Rodrigues (2015) considera ser um equívoco de Nimuendajú, já que, com as pesquisas de sua tese, teve como verificar que os Apinayé detêm um sistema musical fortemente ligado à esfera sobrenatural dentro de sua rica vida cerimonial.

O autor Kamêr Apinajé (2013) desenvolveu no seu curso de Graduação em Licenciatura Intercultural a pesquisa intitulada "Sustentabilidade: entre cantos e queimadas no território Apinajé. Para o autor, apud Herbeta(2016) a pesquisa de Júlio "busca, a princípio, definir em termos apinajé o que é sustentabilidade x ahtã m ẽ pahte amnhĩ nhĩpêx ho hihtỳx). Segundo ele, o conceito indica as relações intrínsecas entre território, recursos naturais, Objetos, organização social, língua materna e música". O autor associa a proteção do meio ambiente das queimadas por intermédio da cantoria das músicas tradicionais, ou seja, ao cantar músicas da cultura o território fica protegido.

Kamêr Apinajé ao falar no Blog Associação das Aldeia Apinajé – PEMPXÀ, em março de 2016, sobre o projeto desenvolvido na Escola Estadual Indígena Tekator e a Supervisão da Educação Indígena de Tocantinópolis (TO), intitulado "Grernhõxỳnh nywjê - fortalecimento da cantoria entre os jovens nos rituais apinajé" afirma que a cantoria entre os jovens continua viva e forte. Para Júlio, "alguns jovens começam a se destacar na cantoria com maracá nos pátios das aldeias", sendo assim, a música tem função muito importante na cultura do povo Apinajé.

Apresento neste trabalho, os elementos teórico-metodológicos que fundamentam a pesquisa qualitativa com abordagem etnográfica, apresentando os instrumentos para a coleta de dados em que se inclui: observações, vídeos, fotografias e diário de bordo. Além disso, como forma de legitimar as falas dos sujeitos da pesquisa será utilizado entrevista narrativas como contação de histórias musicais na universidade.

A UFT em Tocantinópolis, localizada no bairro Alto Bonito, é uma universidade pública integrante da Rede Federal. No curso de Educação do Campo – Habilitação Artes e Música, vinculado ao Campus da UFT de Tocantinópolis o número de alunos pertencentes a comunidades tradicionais, principalmente quilombolas e indígenas tem crescido de maneira expressiva. A entrada desses alunos na universidade torna-se um dos grandes desafios tanto para o professor como para os alunos indígenas e também não indígenas que convivem no espaço universidade pelo fato de terem que lidar com a diversidade, o diferente, que em alguns momentos trazem o estranhamento por parte dos não indígenas.

O curso visa a viabilização de formação superior específica, e tem como pretensão promover a expansão da oferta da Educação Básica nas comunidades rurais; o atendimento à demanda apresentada no campo, local em que há carência de professores

qualificados para o ensino de diversas áreas, incluindo-se Artes Visuais e Música; além do auxílio à superação das desvantagens educacionais, observando os princípios de igualdade e gratuidade quanto às condições de acesso (Conf. UFT/PPP, 2016, p.18).

Em caráter regular, o curso apoia-se em duas dimensões de alternância formativa integradas: o tempo-escola e o tempo comunidade. As atividades que configuram a dimensão tempo-comunidade são realizadas no espaço sócio profissional do aluno, para que ele possa refletir sobre os problemas, discutir com a comunidade e colegas e levantar hipóteses acerca das soluções possíveis. Esta dimensão se concretiza em sala de aula, a cada retorno para as atividades de tempo-escola, mediante discussões e socializações.

No Projeto Político Pedagógico (PPP) do curso, encontra-se disciplinas especificas tanto para o ensino de Artes Visuais como para o ensino de Música. Nesse documento consta também disciplinas que atuam de forma interdisciplinar como exemplo, sociologia, filosofia, história e outras (cf. PPP/UFT, 2016). Em relação a música, são 12 disciplinas sendo 11 (onze) obrigatórias e 1 (uma) optativa.

Acredita-se que ao dar voz a esses alunos por meio das entrevistas narrativas, escutando-os sobre os significados que eles atribuem as suas práticas musicais que perpassaram ao longo das suas experiências na vida acadêmica, será possível contribuir com a área de educação literária discutindo aspectos relacionados a forma como se dá a relação desses jovens indígenas com suas histórias musicais, possibilitando por meio do texto gerado o compartilhamento dos significados que eles atribuem as experiências musicais.

Aspectos teóricos e metodológicos

A pesquisa será qualitativa. Esse tipo de pesquisa "tem o ambiente natural como seu principal instrumento e supõe um contato direto e prolongado do pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo investigada" (LUDKE; ANDRÉ, 1986, p.12). A pesquisa qualitativa refere-se muito à produção e à análise de textos, como transcrições de entrevistas ou notas de campo e outros materiais analíticos (FLICK, 2009, p.59). Para que se obtenha maior confiança do estudo realizado, se faz necessário o uso da pesquisa qualitativa com abordagem etnográfica já que esta passa uma maior credibilidade ao assunto tratado por propiciar observações diretas das reações dos alunos nas atividades do curso. Antônio Severino nos diz que:

> A pesquisa etnográfica visa compreender, na sua cotidianidade, os processos do dia-a-dia em suas diversas modalidades. Trata-se de um mergulho no microssocial, olhando com uma mente de aumento. Aplica métodos e técnicas compatíveis com a abordagem qualitativa. Utiliza-se do método etnográfico, descritivo por excelência (SEVERINO, 2007, p. 119).

A pesquisa etnográfica leva o pesquisador a ter um contato direto com a realidade do objeto de pesquisa, pois a vivência no local a ser examinado será um dos motivos que dará suporte a toda a investigação, mostrando uma realidade objetivada mediante os dados que se conseguem visualizar e anotar no diário de bordo. A etnografia para estudos de grupos humanos começou a ser usada por antropólogos em fins do século XIX e início do XX, o seu significado segundo Angrosino (2009, p.16) expressa "literalmente a descrição de um povo".

Os antropólogos chegaram à conclusão que para se estudar e encontrar a verdadeira experiência vivenciada por determinada população seria necessária a vivência do pesquisador em campo. Tempos depois essa forma de pesquisa se desenvolveu pela Inglaterra e outras partes do Império britânico, alcançando Austrália e Índia que se tornaram comunidades britânicas. Malinowki e Boas foram fortes defensores da pesquisa de campo, sendo que mais tarde eles ficaram conhecidos como defensores da observação participante que para Angrosino (2009, p. 17) consiste em "um modo de pesquisar que coloca o pesquisador no meio da comunidade que ele está estudando". Assim, a observação participante precisa que o pesquisador se insira no meio que será estudado, necessita do contato com seu objeto, ou seja, o pesquisador precisa ir a campo.

Posteriormente, em 1920, os sociólogos da universidade de Chicago foram os pioneiros em adotar os métodos de pesquisas etnográficas de antropólogos nos estudos sociais que segundo Bogdam e Biklen(2003) apud Angrosino (2009, p.16) esses estudos envolveram "grupos sociais em comunidades "modernas" nos Estados Unidos".

Corroborando com Angrosino (2009, p.71) de que a "boa etnografia é o resultado da triangulação- o uso de múltiplas técnicas de coleta de dados para reforçar conclusões", me aproprio de vários instrumentos para a coleta dos dados como observações, vídeos, fotografias, diário de bordo e entrevistas de história oral.

A "observação possibilita um contato pessoal estreito do pesquisador com o fenômeno pesquisado" (LÜDKE; ANDRÉ, 1986, p.26). Assim, essa técnica permite uma

maior aproximação do entrevistador com seu objeto de pesquisa, podendo ser também um instrumento muito válido para ser utilizado antes de realizar a entrevista de história oral pois permite ao pesquisador estreitar relações com os entrevistados.

As mídias como vídeos e as fotografias são considerados fontes de áudio e visuais para a coleta de dados. Loizos (2017) ao apresentar a função do vídeo na pesquisa, diz estar relacionada ao registro de dados. Para o autor esse registro precisa ser feito "sempre que algum conjunto de ações humanas é complexo e difícil de ser descrito compreensivamente por um único observador, enquanto ele se desenrola" (2017, p.149). O vídeo possibilita ser descrito por um número maior de pessoas e não somente aquela que observou. E para Loizos (2017, p.149), "[...] qualquer ritual religioso, ou um cerimonial ao vivo (como um casamento) pode ser candidato, ou uma dança, uma hora de ensino em sala de aula, ou uma atividade artística" a essa prática de filmagem.

A fotografia "particularmente, tem uma longa tradição na antropologia e na etnografia" (Flick, 2003, p.219). Para Flick (2003) os estudos Bateson e Mead contribuíram para o uso da produção audiovisual por meio da fotografia e de filmes na pesquisa para o registro da vida cotidiana, sendo considerados os pioneiros da antropologia social. Segundo Flick (2003, p.220) "Em sua investigação sobre uma aldeia de uma montanha balinesa, Bateson e Mead (1942) reuniram 25 mil fotografias, 2 mil metros de filme, gravuras, esculturas e desenhos infantis". Assim as "fotos e os filmes são particularmente importantes, tanto como dados quanto como instrumentos de conhecimento" (FLICK, 2003, p.220). Desse modo os materiais audiovisuais como os vídeos e as fotografias dos acadêmicos indígenas retiradas do arquivo do pesquisador durante o tempo universidade e comunidade servirão tanto para geração de dados quanto fontes de conhecimento.

O Diário de bordo também conhecido como diário de campo é um caderno composto por gênero textual em que o pesquisador realiza suas anotações, podendo conter comentários, análises e reflexões sobre o vivido na pesquisa. Outra característica do diário de bordo é o uso de espaços temporais podendo apresentar datas, dias da semana, períodos de meses ou anos. Os autores Bogdan e Biklen (1994, p. 150) referem que o diário de campo é: "o relato escrito daquilo que o investigador ouve, vê, experiência e pensa no decurso da recolha, refletindo sobre os dados de um estudo. Assim, o diário de bordo é

um instrumento de pesquisa que pode ser utilizado para registrar as experiências vivenciadas pelo pesquisador na relação com seu objeto de pesquisa.

Além disso, como forma de legitimar as falas dos sujeitos da pesquisa será utilizado entrevistas narrativas (SCHUTZE, 2013), como contação de histórias musicais na universidade. No Brasil, o método de Schütze foi difundido especialmente pelos autores Jovchelovitch e Bauer (2002). A entrevista narrativa conforme esses autores é "uma forma de entrevista não estruturada, de profundidade. Como salientam Jovchelovitch e Bauer (2002, p. 91), "não há experiência humana que não possa ser expressa na forma de uma narrativa". As narrativas, que são infinitas em suas variedades, são elementares na comunicação humana. Através das narrativas as pessoas lembram o que aconteceu, colocam as experiências em uma sequência de fatos, encontram explicações para isso ou aquilo e jogam com essas cadeias de acontecimentos e sentimentos construídos de maneiras intencionais nas narrativas.

Jovchelovitch e Bauer (2002), apresentam que as narrativas são ricas em colocações indexadas, uma vez que as referências nelas contidas remetem a acontecimentos concretos e detalhados de forma minuciosa, indicando lugares, tempos e experiências pessoais. A estrutura das narrativas é composta de um contexto e de acontecimentos sequenciais que terminam em um determinado ponto, além de incluir uma situação constituinte de ações humanas pontuais e objetivas. A estrutura que compõe as narrativas permite reconstruir as ações das pessoas em seus contextos, mostrando o lugar, o tempo, os motivos e os elementos que evidenciam as peculiaridades dos sujeitos.

A análise será realizada tendo como base o método de análise de entrevistas autobiográficas de Schütze (2013) que consiste em nomear seis passos para análise de narrativas. O primeiro passo consiste na transcrição detalhada das narrativas. O texto é dividido em materiais indexados e não indexados. Segundo o autor, os materiais indexados estão ligados aos conectivos: quem fez o que, quando, onde e por que. Silva (2015) entende que os materiais indexados são as informações trazidas pelos colaboradores da pesquisa como nome, idade, ocupação, etc. Ou seja, informações que não exigem uma interpretação. Para Schütze (2013) o material não indexado é aquele que expressa valores, juízos, sabedoria de vida e podem ser expressos de forma descrita e argumentativa. O terceiro passo da análise incide em abstrair os materiais indexados para análise, considerando-os como organizadores dos acontecimentos das histórias

individuais. Por exemplo: pode-se organizar por temporalidade, espacialidade, lugar, ações dos indivíduos ou por sequência de importância dada pelos colaboradores no ato de narrar. No quarto passo da análise, os materiais não indexados do texto são investigados como "análise do conhecimento". Nesse passo os aportes teóricos que emergem das narrativas são descritos e argumentados. Na sequência, no quinto passo, são feitos os agrupamentos e a comparação entre as trajetórias individuais. Ou seja, os dados são cruzados e agrupados. Por fim, no sexto passo, há uma identificação de trajetórias individuais e coletivas. Essas informações são identificadas, dentro do contexto, pelas semelhanças estabelecidas (SILVA, 2015).

No caso das observações, vídeos, fotografias e diário de bordo servirão como complemento das entrevistas narrativas e aproximação do pesquisador com o objeto a ser pesquisado. Sendo utilizados primeiramente de forma descritiva para depois obter as interpretações por parte do pesquisador. Desse modo pretendo analisar os dados coletados e investigar as trocas culturais entre indígenas e não indígenas em perspectivas interculturais.

Considerações finais

Este trabalho buscou evidenciar a construção dos elementos teórico-metodológicos que fundamentam uma pesquisa de doutorado em andamento.

A metodologia utilizada consiste na pesquisa qualitativa com abordagem etnográfica, se valendo dos instrumentos para a coleta de dados como: observações, vídeos, fotografias, diário de bordo e entrevistas narrativas.

Para este trabalho, procuramos sintetizar os elementos teórico-metodológicos que fundamentam a pesquisa etnográfica e seus instrumentos para a coleta de dados, com destaque para as dimensões que tratam das entrevistas narrativas nas relações interculturais das práticas musicais de acadêmicos indígenas.

Portanto, acredita-se que ao trabalhar com os aspectos teórico-metodológicos da etnografia tendo como um dos elementos para coleta de dados a entrevista narrativa, estaremos dando voz aos acadêmicos indígenas sobre os significados que eles atribuem as práticas musicais experienciadas ao longo de suas vidas acadêmicas e de certo modo os narradores testemunham suas vivências na universidade. Por meio da etnografia será possível também perceber se a cultura musical do povo Apinajé vem sendo considerada no processo de ensinoaprendizagem no curso em estudo.

Referências

ALBUQUERQUE, Francisco Edviges; ALMEIDA, Severina Alves (Org.). Educação escolar indígena e diversidade cultural – Goiânia: Ed. América, 2012.

ANGROSINO, Michael. Etnografia e observação participante. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BOGDAN, R.C.; BIKLEN, S.K. Notas de campo. In BOGDAN, R.C.; BIKLEN, S.K. Investigação qualitativa em educação - uma introdução à teorias e aos métodos. Porto: Porto Editora, 1994. P.150-175.

BERGAMASCHI, Maria Aparecida (org.). Povos Indígenas & educação. Porto alegre: Mediação, 2008. 160p. (serie projetos e práticas pedagógicas).

FERNANDES, José Nunes. Educação Musical: temas selecionados-1ª Ed. Curitiba, PR.

FLEURI, Reinaldo Matias. Intercultura e Educação. Revista Brasileira de Educação, Maio/Jun/Jul/Ago 2003 Nº 23.

FLICK, Uwe. Introdução a Pesquisa qualitativa. 3ª edição. Porto Alegre: Artmed, 2009.

_____. Uma introdução à pesquisa qualitativa. 1ª edição. Porto Alegre: Bookman, 2003.

HENTSHKE, Liane; BEN, Luciana Del(org.) Ensino de Música: propostas para pensar e agir em sala de aula. São Paulo: Moderna, 2003.

HERBETTA, Alexandre. Entre a cantoria e a sala de aula: reflexões sobre o papel da música em novas matrizes curriculares de escolas timbira. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 34-60, jan./jun. 2016.

JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin W. Entrevista Narrativa. In: BAUER, M. W e GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

KAMÊR APINAJÉ, Julio. Sustentabilidade: entre cantos e queimadas no território Apinajé. 2013. 49 f. Monografia (Graduação em Licenciatura Intercultural) Universidade Federal de Goiás, 2013.

_____. Grernhõx ỳ nh nywjê fortalecimento da cantoria entre os jovens nos rituais apinajé, 2016. Blog da Associação Pempxá. Disponível em: http://uniaodasaldeiasapinaje.blogspot.com.br/2016/03/grernhoxynhnywjefortalecimetoda.html . Acesso em 06 jun. 2019.

LOIZOS, P. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin; GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2017. p. 137-155.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. Pesquisa em educação: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

NIMUENDAJU, Curt. Os Apinayé. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1983.

RODRIGUES, Walace. O processo de ensino-aprendizagem Apinayé através da confecção de seus instrumentos musicais. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Humanidades. Universiteit Leiden, Países Baixos, 2015.

SEVERINO, Antônio Joaquim. Metodologia do trabalho científico. São Paulo: Cortez, 2007.

SCHÜTZE, Fritz. Pesquisa Biográfica e Entrevista narrativa. Metodologias da pesquisa qualitativa em Educação: Teoria e Prática. Wivian Weller, Nicolle Pfaff(Organizadoras) 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

SILVA, M. P. A música como experiência intercultural na vida de jovens indígenas do IFPA/CRMB: um estudo a partir de entrevistas narrativas. Dissertação de Mestrado em Música. UNB: Brasília, 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS. Projeto Político Pedagógico do Curso de Educação do Campo – Artes e Música. UFT: Tocantinópolis, 2016.

LITERATURA DE AUTORIA INDÍGENA NA BAHIA: A RECONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NA POÉTICA DE ADEMÁRIO RIBEIRO E JUVENAL PAYAYÁ[1]

Randra Kevelyn Barbosa Barros (UNEB)[2]

Resumo: Neste artigo, busca-se analisar poemas de Ademário Ribeiro e Juvenal Payayá, ambos do povo Payayá/Bahia, em que é possível reconhecer a afirmação identitária de pertencimento à coletividade indígena, examinando-se também como isso reflete a condição específica de cada um desses poetas, como nativos urbano e aldeado, respectivamente. As considerações de Stuart Hall (1996) acerca das identidades de diáspora e a discussão de Graça Graúna (2013) sobre a diáspora indígena são estudadas. Assim, Ademário Ribeiro e Juvenal Payayá entendem a prática escritural como um instrumento que lhes permite reconstruírem as suas próprias identidades, expressarem as suas existências e o orgulho de serem nativos.
Palavras-chave: Literatura indígena na Bahia; Povo Payayá; Ademário Ribeiro; Juvenal Payayá; Reconstrução identitária.

A presença dos povos indígenas na Bahia é frequentemente negada devido ao fato de o processo de colonização ter se iniciado nesse estado, instaurando uma política de extermínio que persiste na contemporaneidade. Nesse local, experimenta-se de maneira intensa o paradigma exterminacionista discutido por Daniel Munduruku (2012), que consiste nos mecanismos implantados pelo poder colonial para o massacre físico e cultural desses povos no intuito de extinguir totalmente essas sociedades. Além disso, tal como ocorre em diversas outras regiões do Nordeste brasileiro, no estado baiano as comunidades nativas que resistiram ao extermínio não correspondem ao imaginário de pureza e aos traços fenotípicos geralmente atribuídos às nações indígenas. O processo de miscigenação vivenciado por esses sujeitos é entendido como um sinal de aculturação, que corresponderia à perda total de suas práticas culturais e de seu pertencimento às culturas indígenas. No entanto, questionando essas ideias estereotipadas, como propõe João Oliveira (2004), muitos povos têm realizado uma "viagem da volta", em um movimento de retomada de suas identidades e de seus territórios. Com isso, "o que seria próprio das identidades étnicas é que nelas a atualização histórica não anula o sentimento de referência à origem, mas até mesmo o reforça" (PACHECO, 2004, p. 32-33). Dessa maneira, as transformações históricas vivenciadas pelas comunidades nativas não

[1] Esta pesquisa é financiada pela FAPESB. O trabalho é produto do Projeto PROCAD Escritas contemporâneas: desafios teórico-críticos.
[2]Graduada em Letras (UNEB), Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, da Universidade do Estado da Bahia (PPGEL/UNEB). Pesquisa orientada pela Profa. Dra. Elizabeth Gonzaga de Lima. Contato: randrakevelyn@gmail.com.

rasuraram a indianidade[3] dos filhos da terra, mas contribuíram para que essas identidades se configurassem de maneira heterogênea.

Ao empreenderem sua "viagem da volta", os povos indígenas na Bahia se organizam politicamente e exigem o reconhecimento oficial de suas existências como nativos. Em uma ação autônoma para que esse desejo se concretize, as comunidades criam o MUPOIBA – Movimento Unido dos Povos e Organizações Indígenas da Bahia e por meio desta organização conseguiram reivindicar a existência e presença do povo Payayá no estado da Bahia. Juvenal Payayá (2018) explica a importância desse acontecimento, visto que em encontros promovidos pelo governo, especialmente em 2008, os nativos desse povo questionaram a ideia de que a nação "constava na relação oficial de povos extintos" (PAYAYÁ, 2018, p. 6). A sociedade Payayá não está extinta porque há nativos que se reconhecem como pertencentes a essa comunidade e buscam a garantia de seus direitos. Diante dessa história de apagamentos, a situação desses sujeitos é diversa, tanto há aqueles que enfrentaram a experiência diaspórica, sendo forçados a migrarem para os centros urbanos, como também é possível pensar nos filhos da terra que vivem em seu território tradicional. Esses diferentes contextos marcam o lugar de onde os poetas Ademário Ribeiro e Juvenal Payayá escrevem, respectivamente. Diante disso, nesse artigo, pretende-se analisar como esses poetas nativos buscam no ato da escrita reforçarem as suas identidades indígenas e demarcarem as suas culturas originárias.

Os pés de curupira de Ademário Ribeiro: a experiência diaspórica e o retorno às origens

Ademário Souza Ribeiro nasceu em Miguel Calmon, no estado da Bahia. O nativo se autorreconhece filho do povo Payayá devido às origens de sua mãe. Atua no campo da Pedagogia em projetos educacionais voltados para a implementação de Lei 11.645/2008, que institui a obrigatoriedade do ensino de "História e Cultura Afro-brasileira e Indígena" no país. É pesquisador das línguas e literaturas nativas, além de ser escritor e teatrólogo.

A trajetória de Ademário Ribeiro (2015) é marcada pela migração, como o deslocamento do sertão baiano para a capital do estado, ainda criança. Atualmente, mora em Simões Filho, região metropolitana de Salvador. O filho da terra explica que a herança da ancestralidade advinda de sua mãe contribui para que possa se reafirmar como membro

[3] Sentimento de pertencimento às culturas indígenas.

da nação Payayá: "minha mãe é meu principal elo inspirador para que não esqueça minha origem, terra imemorial do nosso povo Payayá" (RIBEIRO, 2015, p. 34). Nessa perspectiva, Ribeiro (2015, p. 34) descreve as suas ações estabelecendo uma comparação à figura do Curupira, que caminha para frente, porém com suas pegadas voltadas para trás: "sinto que os pés de Curupira estão me trazendo de volta à minha origem indígena; apesar das discriminações em ser e afirmar-se índio no Brasil, prosseguirei". E o autor demarca essas pegadas de Curupira em seu fazer artístico-literário, visto que é preciso imprimir nos poemas a sua própria condição como nativo em um processo de reconstrução de sua indianidade, a qual se constituiu fora de seu território tradicional por meio da ancestralidade materna. Dessa maneira, é possível dizer que, tal como Eliane Potiguara (2018), Ademário Ribeiro alimenta a sua aldeia ancestral dentro de si: "eu não tenho minha aldeia/minha aldeia é minha casa espiritual/deixada pelos meus pais e avós/a maior herança indígena" (POTIGUARA, 2018, p. 151). Para cultivar esse pertencimento identitário, Ribeiro (2015) escreve os seus poemas e, como em "Fomos e somos", o autor reconstitui historicamente a violência sofrida pelos povos originários do continente:

> Fomos e somos
>
> QUANDO o nosso coração de ÍNDIO era pássaro
> Voávamos por céus e mares
> com TEMBETÁ fulgurante.
> A Terra não era de ninguém:
> – ERA DE TODOS
> E nos habilitávamos através dos Cantos Banhos
> Danças Músicas Desenhos Ervas e Pajelanças!
> [...]
> FOMOS uma GENTE
> Artesã – mítica – e – mística
> Que coletava – caçava – plantava
> E conhecia e CULTUAVA
> Uma Sabedoria Milenar
> E com as Marés Rios Astros Ervas Plantas
> Uiaras Curupiras Heróis e Espíritos
> Vivíamos em HARMONIA e
> TUDO era CULTO de VIDA!
>
> FOMOS milhões e milhões de irmãos
> Distribuídos nas Terras do Pau-Brasil
> E puros dividíamos
> Kará Mandioka Koyá e Kauim! (RIBEIRO, 2015, p. 9-11).

O título "Fomos e somos" sugere um sujeito poético coletivo que vivencia dois períodos no tempo: passado e presente. As estrofes iniciais referem-se a um passado

longínquo, quando os indígenas viviam em plena liberdade em seus territórios e "a terra não era de ninguém:/- era de todos!". Nesse momento, era possível praticar os rituais e a espiritualidade da sabedoria ancestral. Cabe lembrar que nesse período os nativos eram "puros", pois trata-se de uma época que antecede o empreendimento de conquista europeia no continente americano. No entanto, esse momento é abalado quando os colonizadores iniciam o processo de se apoderar dos territórios ancestrais, instaurando a violência nesses espaços:

> MAS, COBRA GRANDE
> Se aliou a ANHANGÁ:
> E haja caravelas cancros
> Cruzes e arcabuzes!
> Atarantaram as Tribos de Pindorama/Abya Yala
> Em nome dos "progressos" dos reis da Coroa Portuguesa:
> (Violaram – saquearam – Mistérios e Sonhos Sagrados
> Inventaram – instituíram vícios doenças e "pecados!")
> Bandeirantes, bandoleiros históricos, roubaram e destruíram
> O Império Mágico das ÁGUAS SÓIS TERRAS E ARES!
> Estupraram as nossas FILHAS
> Aterrorizaram as nossas CRIANÇAS
> Esquartejaram os nossos MOÇOS
> Humilharam os nossos AVÓS
> Como nos FAROESTES!...
> [...]
> Serpente Civilizatória
> Envenenou contra ÍNDIO:
> Juiz Cachaça UDR FUNAI grileiro
> Posseiro mineiro madeireiro seringueiro
> E ainda rouba o Mundo Novo inteiro! (RIBEIRO, 2015, p. 9-11).

As figuras míticas nativas que representam elementos negativos se aliam ("mas cobra grande/se aliou a anhangá") e aparecem na forma dos europeus para desestabilizar a harmonia vivenciada pelos filhos da terra, causando a destruição das comunidades tradicionais por meio do exercício da violência física e simbólica em Pindorama ("Terra das Palmeiras", sendo o nome utilizado pelos indígenas para se referir ao Brasil) e Abya Yala ("Terra madura", termo usado por povos originários para se referir ao continente americano). Nesse sentido, vale ressaltar que as intenções colonizadoras não se fixam apenas no passado, pois se atualizam em forma de pessoas, grupos e instituições que agem contra os interesses das nações indígenas ("juiz cachaça UDR[4] FUNAI[5] grileiro/Posseiro mineiro madeireiro seringueiro"). Diante disso, é importante lembrar as considerações de

[4] União Democrática Ruralista.
[5] Fundação Nacional do Índio.

Anibal Quijano (2005) acerca da colonialidade do poder. Para o estudioso, esse termo refere-se às práticas contemporâneas de colonização, marcadas pelo fato de que política e economicamente o modelo eurocentrado ainda exerce o seu controle. Logo, a colonialidade do poder reprime os povos indígenas e dá continuidade ao processo de objetificação dessas nações, iniciado com a conquista europeia, desconsiderando a atuação dos filhos da terra como sujeitos de sua própria história.

Embora a repressão seja um elemento constante na história dos filhos da terra, a resistência ocorre no processo de presentificação dos antepassados e no fortalecimento da indianidade em diferentes espaços para além da aldeia:

> SOMOS muitos os Ajuricaba
> Maroaga Marçal Sepé
> Zumbi Katari Ângelo Kretã e Pankararé
> Nesses CINCO SÉCULOS de RESISTÊNCIAS e EMBOSCADAS
> SOMOS muitos os dos Guetos Cárceres Canaviais Mocambos
> Sertões Cidades Quilombos Favelas
> Buscando em Saga e Vigília:
> Yby Marã-e'yma: "Terra Sem Males!"
> Por todos os já TOMBADOS e REDIVIVOS na VIDA
> Dos que ESTÃO e dos que VIRÃO:
> Abá am-iõ-te!
> "Índio vai continuar de pé!" (RIBEIRO, 2015, p. 9-11).

Essa última estrofe aponta a condição do nativo no presente que rememora o legado de seus antepassados ("somos muitos os Ajuricaba/Maroaga Marçal Sepé) em diálogo com lideranças negras, como Zumbi dos Palmares. Além disso, é interessante notar como houve uma alteração no modo de se constituir as identidades indígenas, pois a pureza de antes do contato com os não nativos foi abalada e, com isso, os filhos da terra experimentaram um processo de migração de seus territórios, e também de miscigenação, que contribuiu para esses sujeitos estarem em outros espaços, não necessariamente apenas em suas comunidades. Nesse ponto, é relevante destacar as considerações de Stuart Hall (1996, p. 75) acerca de que as identidades de diáspora "são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença", já que as transformações geradas pelos deslocamentos a tornam plurais. Essa noção de diáspora é utilizada por Graça Graúna (2013), pois a crítica acredita que os indígenas também experimentam esse processo, principalmente devido a ação de expropriação territorial empreendida pelo poder colonial, que persiste na forma da colonialidade do poder. Para a estudiosa, a experiência diaspórica não provoca a perda da identidade nativa, pois "a

indianidade permanece, porque o índio e/ou a índia, onde quer que vá, leva dentro de si uma aldeia" (GRAÚNA, 2013, p. 59). Com isso, seja nos "Guetos Cárceres Canaviais Mocambos/Sertões Cidades Quilombos Favelas", os nativos continuam sendo filhos da terra.

Por que reconstituir essa história desde antes da colonização no poema? Qual a importância desse gesto escritural para Ademário Ribeiro? Aqui cabe destacar que, como explica Hall (1996), as sociedades marcadas pelas violências instituídas pelo poder colonial apresentam histórias impactadas por rupturas, o que produz a necessidade de se recontar o passado. Ribeiro (2015) reconta os acontecimentos do passado para encontrar na escrita dos versos do poema o seu próprio lugar como nativo urbano que se reconhece filho da terra pela ancestralidade, tanto pela herança indígena de sua mãe como pela luta de seus antepassados. Logo, os pés de Curupira do autor imprimem pegadas nativas em seu fazer artístico-literário.

O cacique comprometido com a sua aldeia: afirmação da existência indígena na voz de Juvenal Payayá

Juvenal Teodoro da Silva, registrado como Juvenal Payayá para seu povo indígena, nasceu em uma aldeia na Chapada Diamantina/Bahia. Possui Graduação em Economia, se especializando na área de educação. Atua como professor e é poeta indígena. Vive com sua comunidade no município de Utinga/Bahia, onde exerce a função de cacique. O nativo colaborou com a criação do MUPOIBA – Movimento Unido dos Povos e Organizações Indígenas da Bahia e também com o processo de reconhecimento oficial da existência da nação Payayá. O autor ressalta a importância de incorporar o nome de seu povo em sua assinatura:

> Juvenal é meu nome de batismo, Payayá de meu povo. Quando descobri que a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) promoveu a extinção dos Payayá adotei o nome, incorporei na alma, ou seja, Payayá é mais que um nome, muito além do pseudônimo, é o nome de um povo resistente, o povo indígena Payayá (PAYAYÁ, 2019).

Ao utilizar a designação de sua comunidade como um registro indígena e literário, o autor contesta o apagamento do povo Payayá na história, questionando a negação de que esse povo resistiu durante séculos e se faz presente no território baiano. Além de sua atuação como cacique, Juvenal Payayá produz sua literatura e busca "ser reconhecido em

vida como escritor indígena, aquele que se dedica à causa de um povo dado como exterminado" (PAYAYÁ, 2019). Nesse sentido, escrever é praticar um ativismo literário, pois o autor almeja inscrever no texto a existência de um povo que por muito tempo foi considerado extinto. E, por integrar essa coletividade, Payayá expõe a sua condição de nativo na sua produção a partir de uma profunda ligação entre a sua identidade e a cultura de seu povo. Em "Somos azuis", o escritor sugere que a sua indianidade está profundamente ligada à natureza:

Somos azuis
Iandé Rubi
Ao povo indígena Payayá

Somos azuis,
Primos de arco em mãos,
Somos folhagens da terra
Azuis da mata à tinta,
Somos sombras
Das altas nuvens
Onde o vento atinge o cerro
E as trevas densas
Em calor na serra.

Somos azuis-marinhos
Somos canários da terra:
Amarelos girassóis,
Sementes de carvalho;
Pintados prontos à guerra,
Tacape, solidão da terra.

Os galhos nos recomendam:
Somos águias douradas,
Somos gotas do orvalho
Da cachoeira serena.
Somos mansos e feras,
Negras panteras.
Somos azul-anil.

Bagas de urucum no corpo,
Somos corola do serrado,
Somos anil na serra,
Por fim, os donos,
Dessa terra (PAYAYÁ, 2018, p. 20).

O poema já em seu título evoca um sentimento de pertencimento coletivo que se identifica com uma cor específica ("Somos azuis"). Há uma dedicatória direcionada "ao povo indígena Payayá", o que reforça o papel do autor de presentificar a sua comunidade em sua produção. Nesse sentido, pode-se questionar: o que significa ser azul? Em seus estudos sobre a literatura mapuche (povo que habita regiões do Chile e da Argentina),

Edson Krenak (2013) aponta que, na cultura desse povo, o azul é uma cor sagrada ligada à origem da existência dessa sociedade, se tornando "o conteúdo e o contorno de sua identidade" (KRENAK, 2013, p. 37), pois é considerado um elemento de integração dos nativos com a Terra. No texto de Juvenal Payayá, também é possível encontrar essa concepção a respeito dessa cor.

Ser azul desde o início do poema é estar profundamente conectado com o céu, a mata e as nuvens ("somos folhagens da terra/azuis da mata à tinta,/somos sombras/das altas nuvens"). Com isso, os nativos são parte desse cenário que é situado em uma serra ("e as trevas densas/em calor na serra") que pode ser associada à Chapada Diamantina, lugar por excelência da presença Payayá. Essa interação cósmica com a natureza remete às considerações de Ailton Krenak (2019) acerca da compreensão de humanidade pensada pelos nativos. Para os indígenas, a humanidade não é constituída apenas de pessoas, mas abrange diversos seres que se encontram no planeta, pois os seres humanos são vistos de maneira associada ao organismo vivo do qual fazem parte (a Terra). Entende-se, portanto, "a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos partes de tudo" (KRENAK, 2019, p. 69). Diante disso, os nativos da comunidade Payayá fazem parte do cenário azul contemplado na natureza e estão ligados à serra da Chapada Diamantina.

A voz poética continua exaltando as diversas possibilidades de existência dos nativos na forma de animais e também de plantas ("somos azuis-marinhos/somos canários da terra:/amarelos girassóis,/sementes de carvalho;"), porém sugere que os filhos da terra também estão preparados para a guerra se for preciso ("pintados prontos à guerra"), o que pode estar relacionado à luta pela defesa do território ancestral. Nesse sentido, os indígenas se mostram "mansos e feras,/negras panteras", pois tanto vivem na calmaria como podem expor as suas forças nas suas reivindicações. Diante de toda essa ligação intensa com a natureza, o sujeito lírico afirma: "somos anil na serra,/por fim, os donos,/dessa terra", sugerindo que, como legítimos donos de suas terras tradicionais, a sociedade nativa se faz presente em todo esse espaço. Cabe lembrar também que azul é a cor do infinito, observada na imensidão do céu. Se os nativos se reconhecem como parte do "anil na serra", então a existência dos filhos da terra também não chega ao fim, apenas adquire outras formas, pois "quando o espírito abandona o corpo, retorna ao azul no

infinito círculo da vida" (KRENAK, 2012, p. 36) e isso ocorre com os sujeitos da comunidade Payayá.

Dessa maneira, ao escrever "Somos azuis", Juvenal Payayá se inscreve nos versos como nativo pertencente a um povo que vive na serra e em profunda comunhão com a natureza e também com todo o azul presente nos elementos que constituem a terra. Como resposta a uma política de extermínio, de invisibilização de sua comunidade, Payayá, em uma homenagem a sua sociedade tradicional, afirma que os nativos são parte da terra e se fazem presentes no infinito do azul.

Diante da análise dos poemas de Ademário Ribeiro e Juvenal Payayá, pode-se afirmar que a prática escritural contribui para as reconstruções identitárias desses sujeitos. Cabe ressaltar que ambos são filhos do povo Payayá, porém suas histórias são diferentes, já que o modo de se relacionar com a sua indianidade adquiriu contornos diversos de acordo com cada trajetória. Ademário Ribeiro não nasceu dentro da comunidade, nem foi criado tendo consciência de sua ancestralidade nativa. Na busca por suas origens, no movimento dos pés de Curupira, o poeta se autorreconhece como integrante dessa comunidade ancestral e expõe em seus versos o impacto da colonialidade do poder nas culturas nativas, destacando que a diáspora foi inevitável e há indígenas nos centros urbanos que continuam valorizando suas indianidades, embora estejam afastados de seus territórios tradicionais. Já Juvenal Payayá, como nativo aldeado e cacique, dedica a sua vida à luta pelo reconhecimento de seu povo por parte dos órgãos oficiais e para a conquista de seus direitos territoriais. Com uma função importante dentro da sua comunidade, o autor escreve para demarcar em seu texto uma existência negada. A sua assinatura já reivindica esse lugar de resistir ao apagamento ao qual o seu povo foi submetido. Assim, tal como ocorre no caso dos nativos Mapuche, "podemos ver não só uma identidade, mas muitas, e, por consequência, muitos tons, matizes e textualidades do Azul" (KRENAK, 2013, p. 39), já que Ademário Ribeiro e Juvenal Payayá possuem em suas trajetórias e expressam em suas escritas essas diferentes tonalidades de azul, modos variados de existirem como filhos do povo Payayá.

Referências

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** Rio de Janeiro: Iphan, 1996.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Edson. Identidades azul: aproximações à literatura mapuche. **LEETRA Indígena**. Vol. 2, 2013 - São Carlos: SP: Universidade Federal de São Carlos, Laboratório de Linguagens LEETRA, p. 35-39.

MUNDURUKU, Daniel. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990).** São Paulo: Paulinas, 2012.

OLIVEIRA, João. Uma etnologia dos índios misturados? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In:_. OLIVEIRA, João (Org.). **A viagem da volta:** etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. 2ª ed. Contra capa Livraria/LACED, 2004.

PAYAYÁ, Juvenal. **Nheenguera.** Assembleia Legislativa, 2018.

PAYAYÁ, Juvenal. Entrevista concedida a Valdeck Almeida de Jesus. **Recanto das Letras.** Disponível em: < https://www.recantodasletras.com.br/entrevistas/3408257 >. Acesso em: 7 set. 2019.

POTIGUARA, Eliane. Eu não tenho minha aldeia. In:_. **Metade cara, metade máscara**. 3ª edição. Rio de Janeiro, Grumin, 2018, p. 151-152.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In:_. LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Tradução de Júlio César Casarin Barroso Silva. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RIBEIRO, Ademário. Pés de curupira. In:_. GERLIC, Sebastián; MELLO, Gabriela (Orgs.). **Memórias do movimento indígena do Nordeste.** Thydewá, Ministério da Cultura, 2015, p. 34.

RIBEIRO, Ademário. **Poética Poranduba:** eco-étnica. Salvador - Bahia, Edição do autor, 2015.

ENTRE O OLHAR CONDESCENDENTE E A CRÍTICA MORDAZ: A POLÊMICA INTELECTUAL EM TORNO DA AUTORIA FEMININA EM GILKA MACHADO E JUANA DE IBARBOUROU

Suzane Morais da Veiga Silveira (UFRJ)[1]

Resumo: No início do século XX, a poesia de autoria feminina da América Latina apresentou como uma de suas principais estratégias textuais de problematização da repressão às mulheres o sensualismo e a vivência erótica na natureza, através da tematização da liberdade do corpo e dos sentidos, sofrendo, pois, fortes críticas por conta do conservadorismo da época. Assim, buscamos mapear em que medida as polêmicas intelectuais protagonizadas pelas poetisas Gilka Machado (1893-1980), no Brasil, e Juana de Ibarbourou (1895-1979), no Uruguai, nos ajudam a compreender a recepção da autoria feminina em seus respectivos contextos socio-históricos e os desafios que essas escritoras tiveram que transpor para validar as suas obras entre seus pares.

Palavras-chave: Polêmicas; Autoria feminina; Gilka Machado; Juana de Ibarbourou

Conforme aponta Brito Broca em *A vida literária no Brasil – 1900* (1975) o fim do século XIX e início do XX foi um momento profícuo de expansão literária de autoria feminina, fruto das transformações – ainda que lentas – na mentalidade, na imprensa e no trabalho de educação das mulheres, possibilitando o seu acesso ao mundo das letras e da intelectualidade da *belle époque*. Ao tomarmos como primeiro campo de análise o Rio de Janeiro da então Capital Federal, podemos perceber que aí se manifesta uma situação pitoresca na recepção à produção literária das mulheres. Se, por um lado, há certa condescendência na leitura dos críticos homens a respeito das escritoras, por outro lado há uma crítica feroz a esse comportamento considerado "desviante" segundo as normas e parâmetros de uma sociedade patriarcal. Notamos, contudo, que ambas as abordagens se inserem dentro de uma dialética político-ideológica: a mulher escritora brasileira surgia como signo de progresso, sendo frequentemente comparada às americanas e às britânicas, e modelo de uma nova conduta de mulher cidadã e participante da vida culta que a recente instaurada República suscitara – imagem que alguns críticos assumiam em "defesa" das escritoras. Paralelamente a essa visão, conforme aponta Maria Lúcia Dal Farra (2018, n.p.), a expectativa de emancipação das mulheres através da transição para um regime que se propunha mais democrático foi frustrada, uma vez que a República "propunha cidadania para os homens e maternidade para as mulheres".

[1] Graduada em Letras (UERJ); Mestre em Artes Cênicas (UNIRIO); Doutoranda em Letras Vernáculas (UFRJ). Contato: sumveiga@gmail.com

Ao mesmo tempo, existia um medo generalizado de que a mudança de postura da mulher, e sua consequente independência intelectual e financeira, desestabilizasse por completo a estrutura social que era baseada em sua submissão e servidão. Deu-se, pois, um fato curioso na crítica literária de autoria masculina do período, que apresenta uma análise esquizofrênica da produção feminina: elogiam os livros das autoras – que classificam como exceção de pensamento, já que a ação de pensar era tida por eles como atributo masculino – certificando-se de separar vida e obra das escritoras, numa tentativa de preservar uma pretenciosa pudicícia dessas mulheres, mesmo que o seu ato de escrita fosse francamente transgressor. Na verdade, o que acontecia era uma tentativa de delinear ou direcionar, de forma tendenciosa, uma subjetividade e uma voz femininas que se libertavam dos porões do silêncio histórico.

Podemos citar, como exemplo dessa empreitada, uma crônica[2] de Monteiro Lobato publicada no jornal *Correio da Manhã* de 23 de julho de 1920, intitulada "Em pleno sonho", em que discorre sobre a produção literária feminina do início do século novecentista. O texto se inicia com um tom aparentemente otimista em relação à produção feminina que surgia, afirmando que as modernas escritoras não mais apresentavam em seus trabalhos o aspecto lamurioso ou suspirante de antes: "Outrora, no Brasil de anquinhas, ser poetisa era suspirar (...) Hoje tudo mudou. Se há suspiros é em casa de doceiras: clara d'ovo batida com açúcar e assada em pingões ao forno" (LOBATO, 1920). Entretanto, aquilo que poderíamos supor como uma novidade inspiradora para o autor de *Sítio do pica-pau amarelo* é considerada por ele como um decréscimo.

> Suspiro poético, arrancado do imo d'alma, à força de contrações do diafragma e sibilo de nariz, isso morreu, saiu da moda, acabou. E é pena. Se não tinha graça num marmanjão de cabeleira que morria hético aos 20 anos, tinha-a de mais nas representantes do sexo hoje ex-frágil, cujos corações não eram consultados nem para o negócio supremo das suas vidinhas: casar. (LOBATO, 1920)

O modo sarcástico com que o crítico defende a sua visão, tecendo a argumentação de que, ao equipararem-se ao escritor homem, as autoras perderam certa "aura" que as distinguiam como "seres fatais" é emblemática da crítica dita "condescendente" que

[2] As crônicas de primeira fonte utilizadas na presente tese foram obtidas através da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, cuja transcrição foi adequada à atual ortografia do português, segundo os parâmetros do vigente *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* (1990), permanecendo, entretanto, certas marcas de estilo como a elisão da vogal em "d'ovo", por exemplo, bem como a presença de neologismos.

apresenta a estratégia de enaltecer uma figura idealizada de escritora, justamente para alijá-la de qualquer seriedade ou efetiva participação social: "(...) assim também a poetisa desfatalizou-se e não há mais discerni-las à janela pelo negror das olheiras, nem à noite pelo modo canino de ferrar o olho na lua" (LOBATO, 1920). A essa visão romantizada da autoria feminina, o autor sobrepõe elogios a escritoras da época, ressaltando o caráter excepcional de sua inteligência e talento tanto mais se entregassem a uma imaginação transcendente e "virginal", até que afirma: "Sentir tais livros sentem-no todos: é questão de pertencer ao gênero *homo*. Já criticar, só os críticos. Fale, pois, o crítico" (*Idem*). E nomeia as características do crítico com uma linguagem enviesada: "Venha um com sua maleta de cirurgião, seus instrumentos de dissecar, seus olhos de lince (...) O operador é *moço*. Tem nariz adunco e olhos cansados da leitura" (*Idem*, grifo nosso). Com esse olhar declaradamente masculino chega à conclusão de que a emoção sobrepõe a lógica na escrita de poesia e, nesse quesito – uma vez que, para ele, o sentimento é característica feminina em detrimento do raciocínio que é masculino – as mulheres seriam melhores poetisas que os homens, se não fosse o "excesso de sensibilidade muliebre":

> (...) A causa dessa anormalidade, desse contrassenso residirá talvez no próprio excesso de sensibilidade muliebre, que resultaria numa sensível quebra de equilíbrio estético e numa consequente, não direi incapacidade, mas inaptabilidade de poder de expressão artística (LOBATO, 1920).

Com isso, Lobato apresenta, paradoxalmente, como defeito das obras das autoras justamente o fato de serem mulheres, o que as levaria a extrapolar a emoção poética em uma contraditória "sensibilidade feminina", tornando-as inaptas ao ofício da escrita. É evidente que essa forma de crítica condescendente tem por base as desigualdades sociais de gênero, o que transparece na análise do crítico José Oiticica (que assinava os seus textos sob o pseudônimo de G.B.) em crônica sobre o primeiro livro de Gilka Machado, publicada no periódico *Correio da Manhã* em fevereiro de 1916. Na crítica de Oiticica, apesar de ressaltar as qualidades artísticas, segundo ele louváveis de *Cristais Partidos*, afirma que o livro não é uma leitura recomendada para "moças" e se configura, em sua opinião, como um sintoma maléfico da falta de educação religiosa das meninas. Com isso, relata, como consequência da ausência de um ensino cristão o suicídio de adolescentes que, segundo o seu relato, alarmava pelo número de casos, preocupando as mães da época.

> O livro de D. Gilka Machado é a revelação de uma belíssima artista, de uma poetisa de primeira ordem. Pena é que seja, ao lado disso, um triste sintoma destes tempos. Vê-se que a falta de educação religiosa está a produzir outros frutos além do suicídio de adolescentes cansadas do sofrimento de quatorze ou quinze anos de vida, ao lado de bonecas e de papás. O conde Affonso Celso, em carta recentemente publicada, com grande calor aplaudiu a autora dos *Cristais Partidos*, felicitando-a pelo seu triunfo. As mães que com tanta razão confiam na opinião do eminente escritor católico devem ficar sabendo que ele só considerou o livro como obra de arte. Como obra de arte é realmente um triunfo. Mas não é uma leitura para meninas (OITICICA, 1916, p. 02).

Na passagem acima, é notória a preocupação de José Oiticica em separar o livro de Gilka, enquanto obra de arte, de seu conteúdo temático que ele não considera "uma leitura para meninas". Com isso, por um lado admite serem os *Cristais Partidos* um triunfo, porém, ao mesmo tempo, afirma que o livro é um sintoma da falta de educação religiosa das meninas. É muito sutil, portanto, o modo como o crítico desqualifica por completo a obra relacionando-a ao suicídio de jovens e, por consequência, coloca a escrita das mulheres como um fator de perversão da sociedade, por isso enfatiza o "alerta às mães".

De certo, esse receio de José Oiticica em relação à autonomia e à capacidade intelectual femininas tem como pano de fundo o pensamento misógino amplamente propagado no século XIX, e reverberado muitas vezes por um discurso médico, o qual pregava que muita instrução poderia ser perigoso para a mulher, levando-a à doença, à loucura e até à morte.

> "(...) para as mulheres, a cultura patriarcal pressupôs desde sempre que o exercício mental teria consequências terríveis. Em 1645, John Winthrop, o governador de Massachusetts Bay Colony, escreveu em seu diário que Anne Hopkins 'cedeu a uma enfermidade triste, a perda de seu entendimento e razão, desenvolvida ao longo de vários anos, desde que ela se entregou completamente à leitura e à escrita, tendo escrito muitos livros', acrescentando que 'se ela estivesse se dedicado a seus afazeres domésticos e a estas coisas que convêm a uma mulher, teria conservado a razão'" (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 202).

Esse fato é corroborado pelas autoras quando citam uma passagem do livro de Wendy Martin na qual afirmam que no século XIX o temor em relação à mulher intelectual era tão grande que era registrado nos anais médicos como fenômeno que desafiava a natureza: "Uma mulher pensante era considerada uma ruptura tal da natureza que um doutor de Harvard reportou que, durante sua autópsia de uma graduada de

Radcliffe, descobriu que o útero dela havia encolhido para o tamanho de uma ervilha" (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 203). Esse posicionamento preconceituoso contra a mulher gera, como efeito, segundo Gilbert e Gubar, uma ansiedade nas escritoras que seria exacerbada, segundo elas, pelo fato de não poderem confrontar um autor predecessor homem "de igual para igual" uma vez que muitos aspectos da poesia parecem partir de um ponto de vista masculino e poderiam impedir a mulher de "gerar" arte, como a própria concepção de musa: "Essa ansiedade é naturalmente exacerbada por seu medo de não apenas não poder lutar contra um predecessor nos termos 'dele' e vencer, mas de não poder 'gerar' arte desde o corpo (feminino) da musa" (*Idem*).

No Brasil do final do século XIX, esse ideal de musa foi retomado fortemente pela escola parnasiana, que buscava recuperar elementos da poesia grega clássica. E, nessa retomada de estilo de escrita, o conceito de musa foi utilizado por muitos críticos como modelo de mulher: uma estátua muda e impassível, responsável por provocar nos homens poetas deliciosos e destruidores sentimentos. Essa visão equivocada foi utilizada, como demonstra Nádia Batella Gotlib, em seu elucidativo texto "Com Gilka Machado, Eros pede a palavra" (2016, n.p.), para defender a posição de que a poesia era uma atribuição masculina e, quando raras vezes se manifestavam "espíritos ardentes de escritoras", estas deveriam escrever *como se fossem homens*. Conforme aponta Nádia, para sustentar essa tese o crítico e escritor gaúcho Leal de Souza utilizou como exemplo a poetisa parnasiana Francisca Júlia (1871-1920), a qual gozava de prestígio nos meios literários do início do século XX. Na sua análise, a poesia "máscula" de Francisca Júlia era a produção superior que as mulheres escritoras produziram até então justamente por não apresentar nenhum vestígio do feminino nos seus poemas, muito menos em sua voz poética.

> Para o poeta gaúcho Leal de Sousa (sic), que reúne três conferências com o título geral de *A mulher na poesia brasileira*, publicadas em 1918, a "musa" suprema, pelo menos a que merece destaque neste desfile feminino, é a poetisa Francisca Júlia, a boa parnasiana. E por quê? É ela a "lapidaria exata das *Esfinges*, submissa às rigorosas leis científicas da arte" que "engasta na transparente correção da límpida frase metrificada a riqueza vernácula das áureas rimas insubstituíveis". (Sousa, 1918, p. 75) E os versos são "recortados em rijo vigor marmóreo". (Sousa, 1918, p. 75) O Autor seleciona, naturalmente, o poema "Musa impassível" para definir o seu valor enquanto escritora-mulher especificando o que aí aparece de feminino. E o que seria? Nada. (GOTLIB, 2016, n.p.)

É claro que o poeta gaúcho associa o sujeito lírico a um ponto de vista masculino, enfatizando que a poetisa parnasiana imaginou a sua poesia *como um homem o faria*, ao criar as suas esfinges e estátuas, "submissa" às regras gerais da tradição clássica que utilizava o ideal das musas impassíveis, o qual Leal de Sousa associa igualmente como motivo para poetas homens. Assim, contanto que uma escritora não se deixasse levar por seu ser feminino, ou seja, um ponto de vista a partir da mulher (questionamento do seu lugar na sociedade, seus sentimentos, seu corpo), ela poderia fazer parte do grupo seleto de mulheres que receberam a "benevolência" de serem aceitas pelos poetas homens, com ressalvas – nada de rebeldias.

> Nada, nos másculos versos de FRANCISCA JÚLIA, denuncia a mulher. Diante de Vênus, é a de um homem a sua atitude. Dirigindo-se a um poeta ou falando a um artista, exalta-se o espírito ardente da escritora, porém a carne da mulher não pulsa. Na composição *De volta da guerra*, ela imagina ser um anoso veterano mutilado, mas em nenhuma alude à sua condição feminina (SOUZA, 1918, p. 78).

Por esse motivo que, ao analisar a poesia de Gilka Machado e se defrontar com uma escrita identificada com o feminino, Leal de Sousa tenta desqualificar a sua obra justamente com aquilo que a exalta: ela escreve a partir de suas experiências como mulher. Ele até identifica uma revolta social em sua poesia, mas, em seu conservadorismo, credita essa indignação aos "monótonos cenários prosaicos" e ao "amor convencional", como se a denúncia em sua escrita do lugar restrito da mulher na sociedade se limitasse ao tédio de uma "vida feminina".

> Gilka da Costa Machado, cantando com uma poderosa voz cheia de imprevistos acentos nunca dantes escutados, acende na delicada volúpia dos seus poemas, convulsivamente carinhosa, as enérgicas chamas das revoltas supremas: revoltas sociais da mulher ferida pela organização iniqua do mundo; revoltas estéticas da artista desgostosa dos monótonos cenários prosaicos; revoltas sentimentais do coração limitado a um círculo de amor convencional; revoltas audazes do espirito ébrio e sedento de liberdade! (SOUZA, 1918, p. 78).

O crítico termina o seu texto expondo abertamente o seu machismo, até então semi-velado pelo linguajar empolado, e lamentando, com um discurso sarcástico, a liberdade recém-vislumbrada pelas mulheres através da luta pelo voto, vista por ele como

"hábitos liberais", no que reafirma veementemente a sua opinião de que o papel máximo da mulher é servir de inspiração para os poetas homens:

> Em todas as profissões, o homem sofre a concorrência d'aquela a quem dera, com a magnanimidade ingênua de um macaco hipnotizado, uma costela desnecessária. Os hábitos liberais invadem os lares. Partido o altar de Deus, abalado o trono do rei, infirme o lar da família, vacilante a terra inteira – só a mulher é capaz de produzir no poeta a fecunda emotividade propulsora da superior idealização estética (SOUZA, 1918, p. 95-101).

O ponto central da importância de *Cristais Partidos* naquele contexto histórico-social, em meio a movimentos de defesa de maior representatividade social da mulher, é a apresentação de uma poesia na qual as mulheres poderiam, finalmente, se mirar não como objeto de contemplação ou de especulação, mas como sujeito do discurso e de seu desejo sexual. Consoante Jacicarla Silva (2007) em sua dissertação "Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias", Juana de Ibarbourou sofre as mesmas dificuldades que Gilka no Uruguai de começos do século XX, quando a crítica que a analisava via a produção de autoria feminina simplesmente como mera manifestação de sentimentos.

Com a publicação de *Lenguas de diamante*, em 1919, a poesia dionisíaca de Juana explodiu como uma onda renovadora na literatura uruguaia, até então estagnada entre o romantismo que se esgotara e o decadentismo que expirara. Esse fato é apontado no ensaio de Nelly Novaes Coelho, intitulado "O erotismo na literatura feminina do início do século XX" (2009), no qual a pesquisadora analisa as semelhanças entre as produções de autoras precursoras do início do século XX, das quais destaca a poetisa paulista Colombina (1882-1963) [pseudônimo de Yde (Adelaide) Schloenbach Blumenschein] autora de *Vislumbres* (1908); da chilena Gabriela Mistral (1889-1957) [pseudônimo de Lucila Godoy y Alcayaga] com o seu *Sonetos de la muerte* (1915); a poetisa uruguaia Juana de Ibarbourou (1895-1979) autora de *Lenguas de diamante* (1919); e a portuguesa Florbela Espanca (1894-1930) com o seu *Livro de Mágoas* (1919). Segundo Coelho, Juana foi uma das grandes vozes da poesia latino-americana da primeira metade do século XX, a qual, assim como Gilka Machado, apresentou uma poesia movida pelos ventos "mundonovistas" que começavam a soprar na América, cujo eu-lírico se entrega à sedução cósmica da natureza e a uma "sensual euforia de ser mulher" (COELHO, 2009).

Desse modo, apresentamos a polêmica instaurada pelo posicionamento crítico de um ensaio do intelectual peruano Estuardo Núñez, de 1938, no qual avalia negativamente a produção de escritoras da época, dentre elas Juana de Ibarbourou, afirmando que a poesia feita por mulheres sofria de "falta de cultura". Em 1956, através de conferência intitulada "Expressão feminina da poesia na América", na qual analisa a produção de autoria feminina na américa Latina, Cecília Meirelles rebate as críticas de Núñez, apresentando traços significativos de grandes escritoras, desde a barroca Sóror Juana Inés de la Cruz até à chilena Gabriela Mistral. Cecília inicia o texto fazendo uma alusão à postura do crítico peruano Estuardo Núñez em relação à literatura de autoria feminina do seu país. Ele vê as escritoras presas à linha tradicional e com poucos critérios estéticos, apontando-as como desprovidas de cultura. Por esse motivo, segundo o crítico, elas apresentariam "falta de discernimento" diante da produção tradicional, assimilando desmedidamente algumas tendências. Essa mesma "ausência de cultura", como coloca Núñez, faria com que as poetisas transbordassem em seus textos um grande sentimentalismo.

> As poetisas, em grande maioria estão filiadas, com bastante heterogeneidade de valores, à linha tradicional. Acusam, muitas delas, pouca evolução espiritual e certo apartamento da cultura literária, - [...] Umas não se afastam da "melopéia" modernista ..... Outras..... tentam algumas formas libérrimas dos novos tempos, mas com uma elaboração poética excessivamente cerebralista. Em algumas, a sinceridade da emoção e certa delicadeza formal permitem objetivar a nota original... (NÚÑEZ, 1938 *apud* MEIRELES, 1959, p. 61-62)

Segundo Jacicarla Silva, podemos perceber nessa passagem a expressão de um "olhar condescendene" da crítica em questão, conforme destacou Sylvia Paixão no livro *A fala-a-menos – a repressão do desejo na poesia feminina* (1993), apresentando o sintoma da mesma misoginia que debilitava a crítica em relação à produção das mulheres também no Brasil da mesma época. Dessa forma, ao apontar as observações do autor peruano, Cecília problematiza o discurso masculino disseminado frente à produção de autoria feminina, mostrando, assim, como os homens tanto do século XIX (por meio do soneto) como os do século XX (por meio dos comentários de Núñez, escrito em 1938) posicionam-se de modo preconceituoso em relação aos textos produzidos por mulheres. Do mesmo modo, antes mesmo do discurso de Nuñez, outro escritor já havia se

posicionado de forma contrária à produção juaniana por volta do ano de 1921: o argentino Jorge Luis Borges, da geração vanguardista hispano-americana:

> *Se nos ha querido imponer la obsesión de un eterno y mustio universo, de ramaje agobiado bajo las grises telarañas y larvas de pretéritos símbolos. Y nosotros queremos descubrir la vida. Queremos ver con ojos nuevos. Por eso olvidamos la fastuosa fantasmagórica mitológica, que en toda hembra lúbrica quiere visualizar una faunesa* [...] (BORGES apud VITALE, s.d., p.309)

Ao se referir a Juana como uma "hembra lúbrica", Borges apresenta sua opinião em relação a um determinado tipo de produção, que, segundo ele, é tipicamente de fêmeas libidinosas, revelando o preconceito em relação à sua poética. Segundo Jacicarla Silva (2007), a fala do autor sobre a poetisa uruguaia revela a existência de um discurso falocêntrico que tenta se legitimar como verdade universal, a partir de conceitos pré-estabelecidos acerca da expressividade literária de autoria feminina. Suas observações revelam que não são levados em conta outros tipos de manifestações que se diferenciam dessa estrutura masculina, instituída como superior, a qual Borges integra. Assim, de acordo com a pesquisadora, haveria uma "desconfiança" por parte dos homens em relação à produção de autoria feminina que versa sobre o corpo, pois esta precisaria se "desnudar" espiritualmente para obter o reconhecimento masculino.

Podemos concluir que Gilka Machado e Juana de Ibarbourou sofreram as mesmas contradições de seus respectivos contextos históricos, nos quais o avanço da produção de autoria feminina provocou um movimento paradoxal de repulsa e fascínio na crítica do início do século XX. Ademais, as duas escritoras, comungaram também motivos poéticos e elementos estéticos, como: o cantar livre e jocoso de uma voz feminina, o amor à terra, e um sensualismo tátil que culmina em um pan-erotismo. As paisagens cantadas pelas autoras remetem a uma espécie de "sentimento vegetal" (SILVA, 2007, p. 111) enraizado em seus versos, nos quais os elementos naturais assumem a dimensão de um encontro cósmico, amoroso e orgástico, entre a subjetividade dos poemas e a natureza. Desse modo, por confrontarem o conservadorismo da produção de seu tempo, as autoras foram introduzidas em polêmicas intelectuais com críticos que questionaram a autoridade e a autonomia da autoria feminina, e com os quais tiveram que se confrontar pela validação de suas obras.

Referências

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil** – 1900. 3ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

COELHO, Nelly Novaes. **O erotismo na literatura feminina do início do século XX** – da submissão ao desafio do cânone, 2009. Disponível em: <http://www.hottopos.com/vdletras3/nelly.htm> Acesso em: 29 de novembro de 2015.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Sobre Gilka Machado. In**: Agulha Revista de Cultura,** 2018. Disponível em: <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2018/02/maria-lucia-dal-farra-sobre-gilka.html> Acesso em: 04 de março de 2018.

GILBERT, Sandra; GUBART Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA; Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. (Orgs.). **Traduções da cultura:** perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

GOTLIB, Nádia Battella. **Com Gilka Machado, Eros pede a palavra,** 2016. Disponível em: < https://www.labrys.net.br/labrys29/arte/nadia.htm> Acesso em: 02 de março de 2017.

LOBATO, Monteiro. "Em pleno sonho". In: **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 23 de julho de 1920.

MEIRELES, Cecília. Expressão feminina da poesia na América. **Três conferências sobre cultura hispano-americana.** Ed. Departamento de Imprensa Nacional – MEC. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1959, p. 61-104.

OITICICA, José. Gilka da Costa M. Machado – Crystaes Partidos. In: Chronica Literaria, **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1916, p. 02.

PAIXÃO, Sylvia. A fala de Eros: Gilka Machado. In: **A fala a meno**s- a repressão do desejo na poesia feminina. Rio de Janeiro: Siciliano, 1993.

SILVA, Jacicarla Souza da. **Vozes femininas da poesia latino-americana:** Cecília e as poetisas uruguaias. Dissertação de mestrado em Letras. Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2007.

SOUZA, Leal de. **A mulher na poesia brasileira.** Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1918.

VITALE, Ida. Juana de Ibarbourou, vida y obra. **Capítulo oriental:** fascículos de la historia de la literatura uruguaya. Montevideo, v.1, n.14, s.d., p.305-320.

A MEDIDA DO MUNDO, DE DANIEL KEHLMANN: UMA VIAGEM ATRAVÉS DA CIÊNCIA

Carla Luciane Klos Schöninger (UFRGS/IFFar)[1]

Resumo: O presente texto visa analisar o romance *A medida do mundo*, do escritor alemão Daniel Kehlmann. A investigação traz análise de como ocorrem os movimentos entre territórios e pensamentos, em capítulos que narram episódios das vidas de Gauss e de Humboldt, num híbrido de eventos reais e ficcionais. Além disso, enfatizam-se as viagens de Humboldt e as relações transdisciplinares existentes em suas diferentes pesquisas, mostrando o quanto a ficção e a ciência estão interconectadas no que se refere aos saberes sobre e para a vida.
Palavras-chave: Movimentos na literatura; Vetorização; Ciência e Literatura.

"Quem viaja para longe, disse ele, conhece muitas coisas. Algumas delas sobre si mesmo." (Kehlmann,2007, p. 160)

"[...] acredito que não existe caminho melhor ou mais complexo de acesso a uma comunidade, a uma sociedade, a uma cultura do que a literatura". (Ette, 2016)

"A vida parecia não cessar em lugar algum [..]" (Kehlmann, 2007, p.27)

Introdução

O romance *A medida do mundo*, de Daniel Kehlmann narra sobre as vidas e descobertas científicas de dois importantes cientistas do século XIX: Alexander von Humboldt e Carl Friedrich Gauss**.** O primeiro foi um geógrafo, naturalista e explorador, enquanto o segundo foi um matemático, astrônomo e físico. Na produção literária há um híbrido de ficção e realidade, em que acontecimentos reais servem de pano de fundo. O capítulos estão organizados da seguinte maneira: 1. A viagem; 2.O mar; 3. O professor; 4. A caverna; 5.Os números; 6. O rio; Os astros; 8. A montanha; 9. O jardim; 10. A capital; 11. O filho; 12. O pai; 13. O éter; 14. Os espíritos; 15. A estepe; 16. A árvores. Através dessa obra literária propõe-se um estudo da transitoriedade, da polilógica na literatura, bem como das relações entre ciência e literatura (razão e sensibilidade), tendo como foco a percepção de Humboldt sobre a ciência em rede.

[1] Graduada em Letras: Português, Inglês e Literatura (URI), Graduada em Espanhol (UFPEL), Especialista em Língua e Cultura Inglesa (URI), Mestre em Letras: Literatura (URI), Doutoranda em Letras: Estudos de Literatura (UFRGS). Contato: carla.luciane@yahoo.com.br

1. Movimentos entre territórios e pensamentos em *A medida do mundo*

Os capítulos do romance intercalam eventos da vida com pesquisas e descobertas de Alexander von Humboldt sobre antropologia, etnografia, física, geografia, geologia, mineralogia e botânica e de Carl Friedrich Gauss sobre matemática, astronomia e física. A distribuição acontece da seguinte forma: os capítulos que têm como núcleo, narrativas tratando de Alexander von Humboldt são 2. O mar (Expedições de Humboldt e Bonplant pela América); 4. A caverna (exploração de caverna e lugares da América do Sul); 6. O rio (Humboldt e Bonpland em missão para descoberta de canal entre o rio Orinoco e o Amazonas); 8. A montanha (expedição pelas montanhas, cordilheira e conquista do Chimborazo) e 10. A capital (retorno de Humboldt à capital e relatos de suas expedições). Já os capítulos em que predominam acontecimentos ligados a vida de Johann Carl Friedrich Gauss - O príncipe dos matemáticos (1777 - 1855): 3. O professor (Gauss aos oito anos, sua fase escolar, cálculos e observação dos astros); 5.Os números (Gauss em Göttingen, casamento com Johanna e pesquisas); 7.Os astros (Observatório de Gauss e suas atividades na Universidade); 9. O jardim (Conversa com o conde em um passeio pelo jardim); 12. O pai (filho de Gauss, Eugen na academia); 16. A árvores (Eugen em um barco que porta na América) e os capítulos em que há diálogos, pesquisas e encontros entre Humboldt e Gauss são 1. A viagem (encontro de Gauss e Humboldt em uma conferência); 11. O filho (jantar com Humboldt e Gauss); 13. O éter (Humbolst e Gauss em diálogos sobre a galáxia e sobre a academia); 14. Os espíritos (conversa entre Humboldt e Gauss sobre a vida pessoal e sobre questões políticas) e 15. A estepe (Gauss em Göttingen e Humboldt na Rússia).

Ette sublinha que a literatura é um campo de atuação multilógico, por envolver distintas lógicas interpretativas. Sua polissemia provoca o desdobramento de estruturas e estruturações polilógicas dispostas não para a aquisição somente de um único ponto de vista fixo, mas para os movimentos constantemente modificados e renovados do ato de compreender.

Observa-se que não há uma lógica linear estabelecida entre os capítulos do romance, mas uma lógica de ideias, de pensamentos, há uma conexão entre eventos e descobertas. “Literatura é, por conseguinte, um saber em movimento, cuja estrutura multilógica possui significativa importância para a sobrevivência do mundo do século XXI e o desafio de garantir a convivência na paz e na diferença” (ETTE, 2016, p.195). O

teórico também destaca a vetorização como conceito ligado a física, partindo de um dos focos a qualquer ponto,

> [...] vetorização abarca também o domínio da história coletiva, cujos modelos de movimento ela armazena no campo vetorial de dinâmicas futuras, pós-euclidiano, descontínuo, múltiplo e fraturado. Entre os movimentos atuais – e é isso que almeja o conceito de vetorização – os antigos movimentos tornam-se novamente reconhecíveis e perceptíveis: enquanto movimentos eles se encontram presentes tanto na estrutura firme como na estruturação móvel de espaços. Por conseguinte, somente poderemos conceber espaços de modo adequado quando investigarmos a complexidade dos movimentos que os configuram e, com isso, suas dinâmicas específicas (ETTE, 2016, p.197).

Em *A medida do mundo*- Kehlmann traz movimento na narrativa intercalando eventos e protagonistas, numa descontinuidade, bem como aborda os deslocamentos, as viagens como essenciais aos avanços das pesquisas científicas em campo, que contribuíram para as diferentes áreas de conhecimento. Isso remete ao conceito de Transárea "[...] nossa era de redes exige concepções científicas móveis e relacionais, transdisciplinares e transárea, e uma dimensão orientada pelo movimento que, por não muito mais tempo, somente se pode desenvolver com base em algumas poucas literaturas nacionais europeias" (ETTE, 2016, p.207).

No texto literário em estudo, os diferentes níveis de movimento estão evidentes: O nível temporal, pois não há uma ordem cronológica dos acontecimentos narrativos, há a todo o momento menções há eventos passados vividos por Humboldt e Gauss, ao mesmo tempo, sendo estabelecidas conexões para com o presente. Humboldt declara ao seu tutor

> "Ele disse a Kunth que já sabia com o que queria se ocupar: com a vida".
> Isso ele não podia aceitar, disse Kunth. Um homem tinha outras tarefas além de simplesmente estar no mundo. A vida por si só não era conteúdo para uma existência
> Não era a isso que ele se referia. Ele queria investigar a vida, entender a estranha obstinação com que ela se espalhava por todo o globo. Ele queria descobrir seus segredos!" (KEHLMANN, p.24)

Tal enxerto remete à infância de Humboldt e no mesmo capítulo, já perpassa toda a formação de Humboldt, experimentos, invenções e viagens: "Ele ficou um anos em Salzburgo para praticar. Ali mediu cada colina, registrou diariamente a pressão atmosférica, cartografou o campo magnético, analisou o ar, a água, a terra e a cor do céu." (KEHLMANN, 2007, p. 34). Os processos ou estruturações transtemporais "relacionam-se, então, a um atravessamento incessante de distintos níveis de tempo" (ETTE, P.201, 2016).

O nível vetorial é visível nesse entrelaçamento de eventos entre descobertas, expedições e viagens de Humboldt e estudos, análises, cálculos de Gauss. Em distintos capítulos, mas que por vezes, se encontram em um ponto comum. "Ele soubera que um astrônomo alemão havia calculado a órbita de um novo planeta" (KEHLMANN, 2007, p.175). Nesse nível "movimentos também contribuem decisivamente para a constituição e semantização de espaços-de-vida (também no sentido de motions e emotions), sendo marcante a relacionalidade interna de um espaço dado em seus nexos com sua relacionalidade externa, que liga um determinado espaço com outros (ETTE, p.202, 2016). Humboldt baseia-se em cálculos e estudos de Gauss expostos em diferentes capítulos da obra- isso mostra uma ligação entre espaços numa racionalidade interna. Além desse movimento vetorial entre diferentes focos narrativos, evidencia-se também a transitoriedade entre as áreas de conhecimento e entre diferentes lugares e paisagens.

2. Ciência e literatura: a ciência em rede de Humboldt

Alexander von Humboldt teria sido um investigador e filósofo que envolveu as atividades científicas, estéticas, políticas e literárias, sendo, para o estudioso Ottmar Ette, "o primeiro teórico da globalização". Humboldt teria dado extrema importância ao continente americano para a cosmopolítica. A ideia relacional de seu pensamento e de seu programa científico está baseada "em uma rede de correspondências que supera tanto as fronteiras nacionais e europeias quanto as disciplinares, inclui o desenvolvimento de uma visão multipolar da história e do futuro da humanidade" (ETTE, p.7, 2019).

O texto literário narra eventos da infância de Humboldt, o qual teria sido incentivado, junto do irmão Wilheim von Humboldt, a estudar várias horas diárias, acompanhados de especialistas: "Quinze especialistas muito bem pagos davam aulas de nível universitário para os dois irmãos. Para o mais novo física, química e matemática; para o mais velho línguas e literatura; para ambos, grego, latim e filosofia. Doze horas por dia, todos os dias da semana, sem férias ou interrupções" (KEHLMANN, 2007, p. 18). Desde a infância, os irmãos teriam sido incentivados a estudar diferentes áreas e a dedicar-se às ciências.

Humboldt em seus estudos, pesquisas, expedições sempre privilegiou as relações entre a razão, conhecimento acadêmico e a sensibilidade- o sentir, o vivenciar, o

experienciar. Observa-se isso na expedição à América, em que desenvolvia os sentidos para chegar a conclusões acadêmicas: "A caminho da Espanha, Humboldt mediu todas as colinas que encontrou, subiu em todas as montanhas e colheu amostras de todas as rochas. Com uma máscara de oxigênio, explorou cada caverna até sua câmara mais profunda" (KEHLMANN, 2007, p. 37) e no capítulo 4. A Caverna pode-se observar isso em: "Ele medira a cor do céu, a temperatura dos raios e o peso da geada, experimentara excrementos de pássaros, estudara os abalos sísmicos e entrara na Caverna dos Mortos" (KEHLMANN, 2007, p. 64).

Humboldt sempre se preocupou em registrar suas observações, coletar amostras e escrever cartas, para que dados não se perdessem e ao mesmo tempo, as pessoas soubessem sobre suas conquistas: "[...] começou a escrever sobre a luminosidade do ar, o vento tépido, os coqueiros e os flamingos" (KEHLMANN, 2007, p. 46) e "Quero que o mundo saiba de mim" (KEHLMANN, 2007, p.46). No trecho a seguir, momento do romance em que há registro em carta: "No dia seguinte, continuou a escrever a Bonpland, eles conquistariam o Chimborazo.. [...] Na montanha, eles coletariam rochas e plantas, e mesmo ali, naquela altura, já havia vegetação desconhecida, nos últimos meses ele recolhera todo tipo de amostra" (KEHLMANN, 2077, p. 146).

Segundo a narrativa, Humboldt fazia da medição algo imprescindível para compreender a constituição de territórios, a formação de montanhas e cavernas, distâncias entre espaços, canais entre rios, entre outros: "Humboldt sempre ficava exultante quando algo era medido" (KEHLMANN, 2007, p.35). "Ele encontraria o canal e resolveria o mistério (entre os rios Orinoco e Amazonas)" (KEHLMANN, 2007, p. 68).

Os sentidos eram muito explorados por Humboldt: audição, tato, paladar, olfato-o sentir, experimentar, tocar, faziam parte das análises do pesquisador, para ele, a sensibilidade era algo extremamente relevante para se chegar a conclusões científicas. Ao saber o quanto Humboldt fazia medições em vários lugares por onde passava, as pessoas se questionavam sobre os propósitos do explorador "Ninguém viajava meio mundo para medir a terra que não lhe pertencia" (KEHLMANN, 2007,63).

No texto: "Considerações sobre os conceitos de natureza, espaço e morfologia em Alexander von Humboldt e a gênese da geografia física moderna", Antonio Carlos Vitte e Roberison Silveira entendem que Humboldt teria contribuído com a invenção artística e científica do conceito de paisagem geográfica: "a concepção de natureza incorporada

por Humboldt considera um elemento unificador que liga o desenvolvimento natural ao do espírito" (VITTE, SILVEIRA, 2010, p.611).

Humboldt acreditava que a pintura de paisagem é linguagem que também permite a pesquisa científica e, ao mesmo tempo, a educação do ser humano. A natureza-paisagem foi considerada, por Alexander von Humboldt, o Todo. Mediada pela estética, a paisagem passou a ser compreendida como uma unidade viva e organizada, formada a partir das conexões entre os elementos da natureza; nela, a observação empírica e a contemplação teórica deveriam converter o espetáculo estético em conhecimento científico. (VITTE, SILVEIRA, 2010, p. 608) Assim, o homem é meio entre razão e sensibilidade, sendo capaz de o estabelecer relações entre racionalidade e a sensibilidade, ou seja, entre ciência e literatura/arte.

Em uma conversa com Gauss, fica explícito o pensamento de ambos sobre o fazer científico. Enquanto Gauss prefere ficar em seu escritório, pesquisar em livros e calcular, focando no conhecimento científico, Humboldt pensa que a ciência se faz no contato, na vivência com o objeto de pesquisa.

> Ah, exclamou Humboldt, e o que era ciência então?
> Gauss deu uma tragada no cachimbo. Um homem sozinho numa escrivaninha. Uma folha de papel diante de si, quando muito um telescópio, o céu límpido do lado de fora. Se esse homem não desistisse enquanto não compreendesse. Talvez isso fosse ciência.
> E se esse homem saísse viajando?
> Gauss sacudiu os ombros (KEHLMANN, 2007, p.221).

Apesar de essa citação ser parte de um texto literário, textos de Humboldt esboçam o contato com a natureza e a forma como ele vê os elementos da natureza de forma mais sensível e detalhada. Segundo Humboldt (2005, v.2, p.331-332), "a criação da planta alcança a imaginação, haja vista que a amplitude de suas formas, sempre presente na massa, revela o passado conectado por um privilégio especial, a expressão da força sempre renovada". (HUMBOLDT, Alexander von. Cosmos, ó Ensayo de una descripcion física del mundo, 2005 *apud* VITTE, SILVEIRA, 2010, p.619)

Para os pesquisadores, a obra *Cosmos* seria uma "tentativa de tornar científica aquela voz que só se ousou pronunciar na medida do dom artístico". Humboldt, ao falar dos sentidos, traz a ideia de rede, em que todas as coisas estariam ligadas de algumas forma:

> A descrição do mundo, tomado como objeto dos sentidos exteriores, necessita indubitavelmente do concurso da física geral e da história descritiva; mas a contemplação das coisas criadas, ligadas entre si e formando um todo animado por forças interiores, dá à ciência que nos ocupa nesta obra um caráter particular. (Humboldt, 2005, v.1, p.42 apud VITTE, SILVEIRA, 2010, p.614).

A ciência em rede de Humboldt visa uma impressão total e pode ser entendida como parte integrante de uma prática científica relacional que atravessa os mais diversos conhecimentos e disciplinas.

> A geografia física de Humboldt é voltada para todas as contribuições científicas, sejam quais forem as áreas que se delimitem no estudo de cada dado particular. Sua ciência está para além das fronteiras e se vale, paradoxalmente, dos frutos e das contribuições dos diferentes ramos especializados do saber. A geografia física é, portanto, o ponto de encontro e entendimento das relações e conexões no nível terrestre; a unificação científica dos domínios orgânicos e inorgânicos; a junção de subjetividade e objetividade na análise da natureza (VITTE, SILVEIRA, 2010, p.622).

Neste sentido, eleva-se o quanto a objetividade e a subjetividade são evidenciados quando Humboldt faz análise da natureza. Através do texto literário que se pode, de forma única demonstrar esse todo, essa rede de elementos interconectados e dependentes. A literatura traz uma análise que abrange a sensibilidade, o saber, o que vai muito além da leitura de livros, da coleta de dados e dos cálculos. No romance *A medida do mundo*, há um momento em que Humboldt disse: “A natureza falava a mesma língua em todos os lugares”. (KEHLMANN, 2007, p. 69) e “Não era a luz que iluminava, e sim o conhecimento!” (KEHLMANN, 2007, p.64). O conhecimento, apesar de ser baseado em estudos científicos é também adquirido nas práticas e vivências para com o que se pesquisa.

Ette acentua que o Novo Continente teria se tornado um lugar de Ciência alimentada pela euforia- sempre uma ciência móvel na prática científica Humboldiana. Ele teria extraído amostras e realizado medidas como em um laboratório móvel- em investigações terrestres e astronômicas: “As constelações do novo hemisfério, apenas parcialmente registradas nos atlas celestes. A outra metade do céu e da Terra.” (KEHLMANN, 2007, p. 44). Com essa ciência móvel, Humboldt trouxe o movimento entre regiões dos objetos de pesquisa, bem como um movimento interno dos sujeitos da

pesquisa. Segundo Ette, ele nunca perdeu a capacidade de admirar face a face seus objetos de pesquisa (ETTE, 2016, p.89).[2]

Para Humboldt: "Tudo o que estimula o movimento, seja qual for a força motivadora, sejam erros, conjeturas vagas, sentimentos instintivos, conclusões baseadas em fatos – isso amplia o espectro das ideias e leva a descoberta de novas formas de fortalecer a inteligência humana" (Humboldt 1852: I, 34) *apud* Ette p.103, 2005).[3]

Birgitt Flohr, em seu texto: "*The Relationship between Literature and Science in the Nineteenth Century*", acentua que a literatura da época respondia a descobertas específicas e a "Grandes movimentos conceituais que mudaram os modos pelos quais apreendemos a própria natureza da realidade"[4] (Chapple, 1986 p.4 *apud* Birgitt Flohr, p.4). Para Flohr, isso talvez teria acontecido, pois a ciência estava mais próxima da cultura geral, trazendo uma linguagem comum próxima à dos textos literários. As ideias não teriam se movido da ciência para a literatura, mas teriam se movido de forma diferenciada ao: "flutuar livre de seus contextos definidores. . . para germinar em solo estranho e se tornar parte de um ecossistema completamente novo"[5] que seria a literatura. (Chapple, 1986, p. 19 *apud* Birgitt Flohr). Há o uso do termo "laboratório de ficção" no que se refere à exploração de conceitos científicos no fator humano. Desta forma, os textos literários seriam capazes de desenhar, traçar as inferências das teorias que a ciência fornece e explorá-los em suas narrativas (Gilmour, 1993, p. 115 apud Birgitt Flohr p.7).

Neste sentido, a obra literária *A medida do mundo* ilustra como se pode configurar um texto contendo dados reais, fictícios, estudos teóricos, pesquisa de campos e descobertas científicas, numa aproximação das ciência e da literatura, como uma rede que interliga o Todo.

---

[2] Thus did the New Continent – and particularly its tropical regions – become a place of euphoria-fueled science, always a mobile science in Humboldtian scientific practice. Just as Humboldt unceasingly took measurements and samples during his crossing from Tenerife in the Canary Islands to the coast of Cumaná – as if in a moveable laboratory, so as to include in his terrestrial and astronomical (and thus cosmic) investigations […] Of course such a mobile science makes fruitful the movement of the researchers in a double sense – as a movement within the region of the research objects and as an inner movement of the research subjects. Humboldt's scientific practice in America was that of a euphoric science in the sense that amid all the measurements and investigations, all the references and comparisons, he never lost his capacity for wonder vis-à-vis his research objects.

[3] Everything that stimulates movement, whatever that motivating force might be – whether mistakes, vague conjectures, instinctive feelings, fact-based conclusions – this broadens the spectrum of ideas and leads to discovery of new ways of empowering human intelligence.

[4] great conceptual movements that shift the ways in which we apprehend the very nature of reality.

[5] float free of their defining contexts . . . to germinate in strange soil and become part of a completely new ecosystem.

Considerações Finais

Assim sendo, observa-se através da análise de *A medida do mundo*, o quanto a literatura e a ciência trazem contribuições mútuas, pode-se descrever de um modo literário, um texto científico, abordando conceitos e teorias, bem como teorias e abordagens científicas podem ser inseridas no texto literário. A ideia da invenção artística e científica do conceito de paisagem geográfica considera que a "observação empírica e a contemplação teórica deveriam converter o espetáculo estético em conhecimento científico". *A medida do mundo* trouxe aspectos científicos de distintas áreas que puderam ser compreendidos de um modo unificado na constituição literária. Observa-se isso, por exemplo através dos escritos de Humboldt, que configuram uma ciência em Rede e em *A medida do mundo*, do romancista Kehlmann.

A estrutura de *A medida do mundo* e os conteúdos envolvidos na narrativa exemplificam a polilógica na literatura. Essa dinâmica de movimento específica, em movimentos de nível temporal (por não apresentar ordem cronológica dos fatos) e de nível vetorial (por partir de distintas direções e ir para outras direções e/ou até imprevistas), mesmo que apresente descontinuidade na construção narrativa, uma lógica interpretativa é construída e permite ao leitor a compreensão do que foge aos limites disciplinares e perpassa fronteiras.

Sobre o conceito de Ette "Transárea"- observou-se que os capítulos intercalam eventos da vida e pesquisas e descobertas de Alexander von Humboldt: antropologia, etnografia, física, geografia, geologia, mineralogia e botânica e Carl Friedrich Gauss matemática, astronomia e física e ainda deslocamentos entre países e continentes. Humboldt teria sido o primeiro teórico da globalização ,(segundo Ette), ultrapassando fronteiras físicas e contribuindo em avanços científicos, estéticos, políticos e literários. Através de suas viagens, da transitoriedade entre áreas de conhecimento, entre lugares e paisagens. Portanto, através do texto literário se pode "flutuar livre de seus contextos definidores [..] .germinando em solo estranho e se tornando parte de um ecossistema completamente novo que é a literatura.

Referências

ETTE, Ottmar. Alexander von Humboldt: The American Hemisphere and TransArea Studies. In: **IBEROAMERICANA. América Latina - España – Portugal.** Vol.5, n 20. ISSN (online): 2255-520X, 2005. p. 85-108. Disponível em:< https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/967>. Acesso em 10 Jul. 2019.

Ette. Ottmar. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos. ALEA: Rio de Janeiro. vol. 18/2 - p. 192-209. mai-ago. 2016.

Ette. Ottmar. Alexander von Humboldt y América Latina. Introducción. **IBEROAMERICANA. América Latina - España – Portugal.** Vol. 19, n 70. Disponível em: < https://journals.iai.spk_berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/2536/2097> Acesso em Acesso em 10 Jul. 2019.

FLOHR, Birgitt. The Relationship between Literature and Science in the Nineteenth Century A Discussion of an Interdisciplinary Approach. https://www.itp.uni-hannover.de/fileadmin/arbeitsgruppen/ag_flohr/papers/m-res-meth1.pdf

VITTE, Antonio Carlos; SILVEIRA, Roberison Wittgenstein Dias. Considerações sobre os conceitos de natureza, espaço e morfologia em Alexander von Humboldt e a gênese da geografia física moderna. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos. Rio de Janeiro, v.17, n.3, jul-set. 2010, p.607-626.

Kehlmann, Daniel. **A medida do mundo**. Trad. Sonali Bertuol. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O MERGULHO NAS ÁGUAS DO RIO AMAZONAS PROVOCA O MOVIMENTO DOS SABERES LITERÁRIOS

Fidelainy Sousa Silva (UFRGS)[1]

Resumo: Esta análise tem por objetivo investigar a (des)localização discursiva sobre o espaço amazônico a partir dos usos da literatura de viagem e dos saberes indígenas. Levo em consideração para a análise o romance *Amazonas – a pátria d'agua*, do amazonense Thiago de Mello e o do debate teórico realizado pela chilena Ana Pizarro sobre a construção discursiva da região Amazônica. Portanto, ao convergir as vozes de Thiago de Mello e Ana Pizarro foi possível transitar entre o fazer literário e acadêmico dentro e fora da teoria literária com a intenção de alcançar novas costuras teóricas para a abertura de uma epistême que não use o rio Amazonas apenas como objeto para análise.
Palavras-chave: mundo submerso; rio Amazonas; Thiago de Mello

A Amazônia é, assim, uma construção discursiva.
(PIZARRO, 2012, p.33)

Vem ver comigo o rio e suas leis.
Vem aprender a ciência dos rebojos...
(MELLO, 2002, p.28)

O rio Amazonas obedece a lógica própria da natureza impondo as regras da vida e sua organização natural sem considerar a existência da escrita literária. O discurso acadêmico deve seguir as normas impostas pelos rios e não o contrário. Nas palavras de Thiago de Mello (2002), "O rio fala com o homem. O rio diz o que o homem deve fazer" (MELLO, 2002, p.32). Esse 'homem' citado pelo poeta são os homens da região amazônica. Os homens que ele se refere, os quais sem as leis da natureza sucumbiriam às consequências dos perigos impostos por ela, são todos os que estão fora das regiões amazônicas. Todos aqueles que precisam buscar em fontes bibliográficas conhecimento sobre os saberes das águas. Por outro lado, através das letras de Thiago de Mello (2002) como bibliografia serve como experiência discursiva obedecendo espaço do processo criativo que envolve uma outra relação. É necessário transitar entre as duas formas de sabedorias. Fica evidente a dupla relação: a primeira, homem-natureza e a segunda, escrita-natureza. Ou seja, se há formas para as comunidades indígenas acompanharem o movimento do ir e vir do fluir do rio para a organização de suas vidas, há também possibilidades para o escritor construir instrumentos que visualizem o movimento do rio como elemento capaz de possibilitar a passagem do viajante, do leitor e do escritor para

[1] Mestre em Teoria Literária (UFRGS), doutoranda em Literatura Comparada (UFRGS). Contato: professorafidelainy@gmail.com.

espaços submersos da Amazônia. No texto de Thiago de Mello (2002), considerando sua estrutura, desde a capa ao conteúdo, é possível dizer que o rio organiza a narrativa. O rio impõe sua lógica própria ao texto.

Enquanto a interpretação feita sobre os rios amazônicos, pautada pelo viés econômico, insistir em camuflar os aspectos culturais fica exposto a imposição de conhecimentos políticos em detrimento dos saberes indígenas. Se considerarmos o papel de intermediária como uma das atribuições da academia, enquanto instituição científica, a academia deve subsidiar diálogo. Além disso, deve auxiliar as comunidades indígenas na busca de compreender a construção discursiva sobre os espaços amazônicos. Ao configurarmos esse debate dentro da escrita e teoria literária considero a postura estratégica da academia, mas também verifico a parcela de imposição[2] que lhe cabe. Para não incorrer na imparcialidade, comum às pesquisas acadêmicas, que camuflam a força das águas e as transformam apenas em objeto de pesquisa. Para esta análise, o ponto de partida é a característica ambivalente do rio Amazonas, pois o rio é o espaço mantenedor das experiências relativas ao real e também espaço importante para a organização do mundo ficcional. Nesse sentido, a intenção deste texto é provocar as extensões possíveis dentro e fora da teoria literária, assim como Roland Barthes (1987) deixou a fruição como exercício para o prazer do texto, o convite desta análise é para o mergulho nas águas do rio Amazonas e em todas as suas plurissignificações.

O rio amazonas nasce nas Cordilheiras dos Andes e é o primeiro maior rio em volume de água do mundo. A quantidade de chuvas da região amazônica está diretamente ligada a organização desta floresta composta basicamente de árvores gigantes capazes liberar água na atmosfera suficiente para organizar um sistema próprio de chuvas[3]. Para além do volume de água a extensão continental deste rio deixa uma imagem impressionante no globo terrestre. As irreverentes águas deste rio irrigam esse espaço ao norte da américa do Sul e se organizam como veias imprescindíveis na manutenção do equilíbrio da terra. Essas águas são veias abertas na terra, nas palavras de Thiago de Mello, as águas "varando verdes, inventa o seu caminho e se acrescenta. Águas

[2] A academia absorve as vozes dissidentes e colabora para a desorganização da estrutura opressora, mas em seu cerne a academia ainda é uma instituição de reprodução das relações de dominação da sociedade moderna.
[3] Antônio Donato Nobre publicou em 2014 o Relatório de Avaliação Científico "O futuro climático da Amazônia." ARA: Articulación Regional Amazônica.

subterrâneas afloram para abraçar-se com água que desceu dos Andes. [...] Reunidas, elas avançam, multiplicadas em infinitos caminhos, banhando a imensa planície cortada pela linha do equador" (MELLO, 2002, p.15).

A pátria da água de Thiago de Mello está carregada de elementos e de seres encantados. Seu lugar de amazonense organiza parte do imaginário coletivo sobre essa região e, além disso, considera suas fronteiras um substrato para sair do aspecto local, considerando sempre a importância global do rio Amazonas: "Verde universo equatorial que abrange nove países da América Latina e ocupa quase a metade do chão brasileiro." (MELLO, 2002, p.15). A narrativa de Thiago de Mello é uma das vias possíveis para a desconstrução dos discursos colonizadores sobre a Amazônia porque conseguimos ainda acessar as memórias de seu exílio, sua luta de vida em defesa da Amazônia e sua produção intelectual voltada para a difusão da multiplicidade complexa que constitui a Amazônia brasileira. Seu ativismo em defesa da Amazônia abre, na década de 50, um novo campo literário em que se exige as ações práticas em defesa da vida dos sujeitos desse lugar. As vidas dos indígenas, ribeirinhos e trabalhadores rurais da Amazônia continuam disputando permissão para continuarem existindo.

A luta[4] pelos diretos humanos na região amazônica envolve a comunidade indígena que ainda insiste em questionar a validade desse sistema de proteção. Em entrevista[5], o amazonense antropólogo social, Gersem Baniwa expõe a necessidade de articulação entre a universidade e a comunidade indígena: "a minha visão tem a ver com a necessidade dos índios aproveitarem as coisas boas da escola e da universidade para estabelecer uma relação menos assimétrica com a sociedade dominante e construir correlações de forças menos desiguais." (BERGAMASCHI, 2012, p.130). As constatações em relação as comunidades indígenas ainda são pela insistência de direitos básicos, portanto para os enfrentamentos Gersem Baniwa aponta o papel de colaboradora da academia não apenas como parceira institucional, mas como a instituição provocadora de ampliação do debate identitário.

[4] Essa luta não é uma batalha apenas dos indígenas porque extrativistas, camponeses, ribeirinhos, quilombolas, produtores rurais também, cada um ao seu modo, têm travado ao longo dos tempos lutas e embates pelo direito à humanidade e pela proteção da Amazônia.
[5] Entrevista realizada por Maria Aparecida Bergamaschi, em Pelotas-RS no dia 15 de maio de 2012, durante o II Fórum Internacional da Temática Indígena.

> A academia ajuda a entender melhor todo o processo histórico vivido e enfrentado pelos povos indígenas, e nesse mergulho histórico, analítico e crítico, em geral os jovens indígenas se reencontram, se reconstituem e se consolidam consciente e criticamente enquanto membros pertencentes a uma história, a uma coletividade étnica particular e a um projeto de sociedade local, regional, nacional e planetário. (BERGAMASCHI, p.146, 2012).

Ao que concerne ao campo literário há necessidade de abertura para os escritos indígenas, estes não obedecem aos padrões estéticos estruturados pelo viés dos colonizadores. Há necessidade de outros saberes dentro do campo literário que exerça a função de ultraje para a estrutura colonial que insiste em aniquilar a múltiplas vozes amazonidas. Para tanto, "Si la literatura y la ciência, por tanto, están infaliblemente vinculadas al espacio y su superación, entonces parece oportuno buscar el acceso a las dos a través de un género abierto a ambos domínios del saber" (ETTE, 2009, p.23). Se a literatura de viagem pode ser um dos possíveis gêneros do texto de Thiago de Mello posso arguir que essa narrativa é impulsionadora das questões entre a limiaridade subjetiva capaz de descolar a postura colonial deixada pela leitura exclusiva dos viajantes naturalistas.

Há pela literatura caminhos para o leitor conhecer as águas do Amazonas, mas há de se considerar que a Amazônia e literatura amazônica estão diretamente vinculados ao cunho político exercido pela importância econômica da região amazônica. Por isso, é preciso perceber a literatura de viagem também como ambivalente porque ela pode atuar pela vertente da alteridade, mas também revela a postura de superioridade do viajante. Nesse sentido, com esse texto, estimulo intenções para mudanças porque "tanto la comunicación literaria como la científica viven de la superación, y a veces también de las in duda siempre problemática desatención del espacio". (ETTE, 2009, p.23).

Nesta relação mútua dos campos de conhecimento aos estudos literários continuam sendo o espaço necessário para o ficcional interpelar o real. Contudo, corroboro com a alternativa favorável às vozes amazonidas dessas narrativas. Ora, as interpretações sobre a Amazônia ainda hoje disputam lugar de fala, já que historicamente o processo de colonização transformou essa região em um espaço discursivo para anunciar o que for conveniente para o processo contínuo de progresso para continuar o processo de exploração de todos os recursos naturais.

Em *Amazonas: a pátria d'água* (2002) o poeta é o viajante dessas águas submersas das águas amazônicas. Sua viagem não está pela superfície do rio. Considero que um

contador de histórias sobre a força das águas do rio Amazonas precisa saber as muitas interfaces da relação natureza - homem.

Em “As tantas almas da água” Mello descreve:

> A lei do rio não cessa nunca de se impor-se sobre a vida dos homens. É o Império da água. Água que corre no furor da correnteza, água que leva, água que lava, água que arranca, água que se oferta cantando, água que se despensa em Cachoeira, água que roda no rebojo, água que vai, ainda bem que começou a baixar, mas de repente volta em repiquete, água de rio que quase não ocorre, um perigo quando o vento vem, o vento não avisa, água que se agarra no vento para poder voar, água que gosta de ficar parada no silêncio do igapó. Água de fundura muita, mais de cem braças de fundo, no silêncio do abismo se movem lentas as gigantescas piraíbas cegas. Igarapés estreitos, como o do Pocu, com o encanto de suas curvas que me conhecem tanto, pode vir a maior vazante, que ele nunca se fecha seco, jamais mostra o fundo de seus leitos. Água rasa transparente, água rasa barrenta, onde as arraias de ferrão de fogo se espalham de manhã cedinho. Água de boca de lago, água redonda de cabeceira de rio. Água imóvel: no lago do Marcelo ali atrás do paraná-mirim da Eva, quando o uirapuru canta, toda a floresta fica silenciosa, os outros pássaros param de cantar e as águas também ficam imóveis, escutando, de vez em quando a pele delas estremece. Água atravessada de capim de margem a margem, ilhas de verdes que cantam no vento, água coberta de chavascal, de aninga de folhas grossonas, o caboclo caminha por cima da espessa vegetação entrelaçada, a gente chega, escuta o barulho dos peixes assustados debaixo dela. Água de doenças: água de ameba, água de febre negra. Mas também água de cacimba: no ardor o úmido da selva, o olho d'água se acertando frio, nunca para de minar. As águas medonhas das cachoeiras do Alto Aripuanã. As águas barrentas do Solimões, do Madeira, do Juruá, do Purus. As azuis do Tocantins, as verdes do Tapajós, do Xingu. As águas negras de todas as cores do rio Andirá, o rio do meu coração, que banha a ponta da gaivota, reino do silencioso sonoro, na comunidade da Freguesia, onde me fiz mestre-de-obras e me aconchego, protegido de uma multidão de pássaros, desde que voltei do exílio, na casa que Lúcio Costa inventou para mim (MELLO, p. 24-25, 2002).

Na descrição acima, Thiago de Mello ocupa três lugares: amazonense, não indígena e intelectual exilado. Essas vozes descrevem memórias sobre essa Amazônia que é única a seus olhos, pelo fato singular de ter ele vivido experiências nessa região dos rios onde nasceu. Para além disso, o exílio vivido em outros países da América Latina provocou interesse sobre as outras composições culturais das demais regiões amazônicas e outras interpretações. Assim, como o rio mostra sua superfície e sua profundidade, Thiago de Mello, seus textos, sua reivindicação e trajetória de vida funcionam como presença/ausência. Suas narrativas amazonidas ocupam um lugar de significações pluriétnicas, mesmo não sendo indígena.

Saberes indígenas e conhecimento acadêmico

Há silencioso combate entre os saberes dos povos originários e o conhecimento científico acadêmico. A aproximação com as comunidades indígenas da Amazônia sempre esteve pautada em exploração econômica e apropriação dos elementos culturais, saberes retirados por meio de observações e levantamentos de dados de pesquisa para pesquisas sem retorno à comunidade. Como Gloria Anzaldúa, *Borderland/La frontera: the new mestiza* (2012), bem descreveu em seu último trabalho em vida, o interesse pela língua do colonizador deve ser com o propósito de conseguir extrair um combate minimamente possível. Consequentemente, Anzaldúa indígena *chicana* exerce, com o uso do inglês, posição de acadêmica, no entanto, ela utiliza a academia de maneira estratégica em defesa de sua comunidade. Nesse sentido, as análises literárias sobre o rio Amazonas devem obedecer a reconfiguração investigativa em prol da defesa dos povos indígenas brasileiros. Em contrapartida, a academia também precisa saber seu lugar na construção de intelectuais porque se a postura insistir em aproximações vazias, sem trocas significativas para as comunidades indígenas em nada a academia se diferenciará dos exploradores dessa região.

A problemática entre academia e comunidades indígenas abrange as questões ambientais, econômicas e socioculturais de oito países[6]. Nessa perspectiva, Ana Pizarro (2012), enquanto pesquisadora dessa grande área Amazônia, discute sobre seu lugar de exploradora dos processos históricos e das narrativas literárias. Para ela a necessidade de ler os textos deixados pelos colonizadores é também é usar as mesmas ferramentas que construíram os discursos sobre a Amazônia: "Nosso interesse por esse espaço é igual ao de qualquer explorador, mas além da experiência concreta, nossa observação tente para uma dimensão intelectual" (PIZARRO, 2012, p.29). Ora, considero essa postura de Ana Pizarro um coerente ponto de partida para a argumentação sobre a construção discursiva amazônica. Se a intenção da teórica chilena não é apenas de extrair conhecimento ou passar por experiências de vivências na floresta junto com as comunidades indígenas, ela e sua equipe agem como compiladores de informações na intenção de desconstruir de dentro as organizações estruturais de um pensamento que minimiza a existência da complexidade de vozes amazônicas. De um lado as comunidades já fazem a tarefa de recontar esse espaço em suas línguas, canções, ritos e rituais, danças e organização de vida, do outro a academia deve reconhecer seu limitado papel de intelectual aprendiz.

[6] Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador, Guiana, Peru, Suriname, Venezuela.

Ademias, Pizarro parte desse questionamento central: "quais são os elementos, no plano simbólico, das distintas partes da Amazônia que a constituem como unidade articulada e nos levam a pensar numa área cultural específica?". Se sua intenção é verificar os processos de modernização e os discursos construtores de um imaginário sobre essa região ela precisa ler os textos literários e históricos dos exploradores. Os relatos do "descobrimento" uma via dupla, de um lado continuamos narrado sobre esse espaço a partir de vozes europeias e por outro admitimos a necessidade de conhecer a construção do discurso sobre a Amazônia é a única forma de desmontagem[7] do mesmo.

Enquanto as instituições ampliam lugares de poder continuam aniquilando conhecimentos indígenas por não saber lidar com as práticas culturais atualizadas. E, por outro lado, as comunidades continuam exercendo práticas renovadoras reorganização de vida porque quando se trata de re-existência para além do padrão da filosofia da presença, os povos indígenas, as comunidades ribeirinhas e os trabalhadores rurais renovam suas organizações sem pedir licença para a filosofia ocidental. Ora, se "Esta região do imaginário é a história dos discursos que a foram erigindo, em diferentes momentos históricos, dos quais recebemos apenas uma versão parcial, a do dominador" (PIZARRO, 2012, p.33). Para teórica chilena, as compilações dos textos dos colonizadores foram e servem de base para a leitura cronológica das narrativas produzidas sobre a região amazônica, mas é preciso saber que não temos acesso às vozes "dos grupos indígenas que viram os europeus chegarem" (PIZARRO, 2012, p.35). Por essas questões, percebe-se que atualmente as interpelações indígenas atravessam caminhos ousados, para uma academia acostumada a defender o cânone em nome de uma base sólida de teóricos e de conceitos. A definição de um centro literário gerador de luz e conhecimento fica estilhaçada em frações de pautas das comunidades indígenas e quilombolas. Comunidades minoritárias que chegam à academia e apontam a escrita acadêmica como linguagem sem vida.

No geral, as comunidades indígenas precisam de um equilíbrio natural entre os espíritos da floresta e todos seus seres encantados. Os rituais, as práticas alimentares e religiosas são elementos mantenedores de equilíbrio, e, dentro disto, as questões racionais

[7] A leitura derridiana (2009) serve como subsídios para desconstrução de conceitos e discursos equilibrados pela história. Para desorganizar o centro e a estabilidade de um conceito é preciso descobrir os caminhos desorganizadores e, por isso, continuamos lendo os primeiros relatos sobre a Amazônia em busca da desconstrução desse imaginário carregado de imposições.

estão diretamente relacionadas aos aspectos sensoriais. Não há aprendizagem externa das sensações corporais, pois o intelecto e a criatividade estão diretamente organizados a partir de experiencias sensoriais.

Quando a filosofia da presença designou embrutecimento dos povos originários por não obedecerem a racionalidade ocidental, definiu a razão como elemento primordial para a humanidade e, com isso, deixou de lado outras filosofias milenares que estavam organizados pela integralização da humanidade através da natureza. Nas comunidades indígenas pinturas corporais, os cantos estão sempre relacionados aos movimentos do corpo e obedecem a uma lógica outra. A relação com a água molda a organização cotidiana. Perto dos rios há facilidade para os alimentos, para os momentos de lazer e os espíritos da floresta precisam das águas como fonte de renovação das energias, além disso, as águas fazem parte de rituais envolvendo o mergulho no rio. Esses processos não são práticas tradicionais e obedecem a outra lógica. Além do mais, corrobora com a assertivas de que as sensações provocam para além do que as palavras podem dizer. Portanto, no geral, se as instituições acadêmicas continuarem se sentir ameaçadas diante da inexistência de eixos estruturantes dos saberes indígenas vão continuar ignorando as plurissignificações de mergulhos das águas de rios como o rio Amazonas.

A função da literatura e seu caráter político compõe eixo central nessa análise. Como disse Terry Eagleton (2006) “a história da moderna teoria literária é parte da história política e ideológica de nossa época” (EAGLETON, 2006, p.294). A tentativa de desarticular o fazer literário de sua marca política é deixar de lado toda a responsabilidade do fazer político. A questão do fazer literário não deve se opor aos saberes dos povos dos rios, a questão é usar a força teórica como lugar de encontro entre a experiência vivida nas regiões amazônicas e as vivenciadas leituras sobre o local.

Segundo Terry Eagleton:

> a teoria literária tem uma relevância muito particular para este sistema político: ela contribuiu, conscientemente ou não, para manter e reforçar seus pressupostos. Sempre ouvimos dizer que a literatura está vitalmente relacionada com as situações existenciais do homem: que ela é antes concreta do que abstrata, apresenta a vida em toda a sua rica variedade, e rejeita a investigação conceitua! estéril, preferindo o sentimento e o gosto de se estar vivo. Paradoxalmente, a história da moderna teoria literária é a narrativa do afastamento dessas realidades, e da aproximação de uma gama aparentemente interminável de alternativas: o poema em si, a sociedade orgânica, as verdades eternas, a imaginação, a estrutura da mente humana, o mito, a linguagem e assim por diante (EAGLETON, 2006, p.296).

O processo civilizatório foi resultado de procedimentos pautados no genocídio, na escravidão, na destruição da natureza. Tais elementos do progresso aniquilaram outras formas de existência e, portanto, fica inviável afastar o teor político desta discussão. Esse espaço literatura e política costura ideias entre literatura e o real, pautada no interesse de descoberta de um espaço para outras enunciações fora do circuito de narrativas e discursos sobre o "descobrimento".

É interessante experimentar os benefícios de uma comunidade equilibrada pela lógica do rio Amazonas. A lógica de quem entende o mundo a partir de uma linguagem submersa compreende mundo dentro e sobre outro espectro. Com o subtítulo "Tudo depende da água" Thiago de Mello afirma a lógica das águas: "é o Amazonas e o seu ciclo das águas. Tempo das 'primeiras águas', quando o rio dá sinal de que anda com vontade de crescer. Tempo de enchente, tempo de vazante." (MELLO, 2002, p.26). Nesse sentido, para descobrir a linguagem submersa não é preciso colocar o rio para assumir a posição de centro, como o ocidente ao centralizar as organizações em estruturas epistêmicas, mas é desprender-se dessa organização ocidental para submergir em outras lógicas de espaço e tempo. Aprender sobre a Amazônia através de suas águas é uma das formas de conhecer esse espaço, mas é preciso compreender que esses saberes culturais estão passando também pelas frestas das extensões provocadas pelos sentidos.

Aqui uso a literatura de viagem para questionar o que a academia fez e faz com ela. Questiono as padronizações sobre o texto de literatura de viagens para estimular o deslocamento de quem observa. O leitor e o teórico devem se deslocar como viajante. Contudo, as consequências dessa investigação atravessam também a postura da academia em relação a literatura de viagem e provocaria a retirada dessa literatura do gesso acadêmico. Porque senão seria apenas repetir a postura do observador, aquele que até convive com outras organizações de humanidade, mas sua experiência será relatada com teor de superioridade. Para o mergulho no rio Amazonas é preciso que as reflexões desse viajante estejam pautadas em outras racionalidades. Ora, não é apenas pela Grécia que se ler o mundo até porque quase sempre essa postura não é um discurso produzido a partir do universo amazônida e toda sua complexidade pluriétnica.

Deslocamentos finais sobre o mergulho

Há um enorme abismo entre quem conhece o local e de quem fala sobre o local. O discurso limitado que divulga a Amazônia como "selva Amazônica ou o grande pulmão do mundo" ainda é um campo enunciativo reforçado constantemente. Por isso, a voz de Thiago de Mello, de Ana Pizarro e Gersem Baniwa atuam para ampliar o debate sobre os espaços tanto na literatura, quanto na produção acadêmica. Esse recorte centrado em três nomes da região Amazônia provoca um breve discursão passível de ampliação, sobretudo no que concerne as demais vozes importantes sobre essa região.

A viagem de Thiago de Mello pelo rio Amazonas segue a força do volume dessas águas construindo o fluxo narrativo de uma contação de histórias sobre os mistérios desse mundo submerso. É através das águas dos rios que ocorre o movimento entre saberes culturais e literários. Em que a literatura de viagem movimenta saberes para além dos espaços geográficos sobre a rica complexidade das vivências amazônicas na constituição de uma nova epistême. A escrita, o movimento e a passagem são pressupostos centrados no ir e vir do fluir do rio, no sentido de que o ato mergulhar, segundo Claudio Magris (2008) "alcança uma mais alta consonância com a vida – com o fluir do presente no passado – graças à sua total marginalização, que o apaga da sociedade, da dialética da história e do progresso" (MAGRIS, 2008, p.166).

A partir do instante da submersão no rio Amazonas compreendo a relação com o real significado de viver sob o tempo amazônico. O paradoxo da frase reorganiza a lógica do mundo ocidental e o rio Amazonas não abafa os sons de seus ancestrais, mas possibilita a escuta das vozes das comunidades ribeirinhas e de todas suas comunidades do passado. Esse é outro tempo e ultrapassa a lógica que interpreta o rio como se ele fosse apenas elementos visíveis e ecológicos, pois é justamente a composição extra temporal e submersa que inscreve o rio como figura real e não real, simultaneamente. Segundo Ana Pizarro a imagem a Amazônia e de seus seres mitológicos consegue ser, ao mesmo tempo, diferente e semelhante mesmo nos oito países que ela compõe. Portanto, seguindo a proposta deste texto, considero o mergulho pelo rio Amazonas uma das possibilidades para encontrarmos novos espaços abafados durante a colonização. Mergulhar possibilita o encontro com outros espaços, outros sons necessários à manutenção da vida, novas vozes acadêmicas e novas escritas descentralizadas.

Referências

ANZALDÚA, G. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. 4ºed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

BARTHES, Roland. O prazer do texto. Editora Perspectiva. São Paulo-SP. 1987.

BERGAMASCHI, Maria Aparecida. Entrevista: Gersem José dos Santos Luciano – Gersem Baniwa. In: *Revista História Hoje*, v. 1, no 2, p. 127-148 – 2012.

DERRIDA, J. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 4 ed. 2009.

EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. tradução Waltensir Dutra.- 6" ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ETTE, O. *Literatura en movimento: espacios y dinâmica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. -Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

MAGRIS, Claudio. Danúbio. Tradução de Elena Grechi, Jussara de Fátima Minardes Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MELLO, Thiago de. *Amazonas Pátria da Água*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

NOBRE, Antonio. Donato. O Futuro Climático da Amazônia: relatório de avaliação científica. São José dos Campos-SP: Articulação Regional Amazônica. Disponível em: Acesso em: 18 jun. 2019.

PIZARRO, Ana. Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização. Tradução Rômulo Monte Alto. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

A IMPORTÂNCIA DAS OBRAS DE VIAJANTES PARA O TRÂNSITO DE EXPERIÊNCIAS EM UM CONTEXTO TRANSAREAL

Gerson Roberto Neumann (UFRGS)[1]

Resumo: no presente artigo pretende-se trazer à discussão a importância das obras de viajantes, neste caso obras de cunho ficcional, para a formação e o desenvolvimento intelectual de leitores das mesmas. Entende-se que o deslocamento de pessoas para alargarem sua visão de mundo é fundamental, pois o contato de pessoas em trânsito, geralmente, conduz a uma melhor compreensão de mundo, o que por sua vez tem como consequência uma melhor con-vivência. A partir da obra do escritor Raul Bopp, que tem sua vida marcada pelas muitas viagens, pretende-se discutir as questões apresentadas.
Palavras-chave: viajante; transarea; trânsito; experiência; Bopp

A viagem com elemento de formação

É preciso sair para conhecer o que está além do alcance da visão. O viajante sempre tem algo para contar. São muitos os relatos de viagem e muitas também são as viagens de estudiosos não somente da literatura, mas de diversas áreas do conhecimento para "conhecer" o mundo a partir da con-frontação com aquilo que lhes é estranho. Todo viajante busca relatar, em sua narrativa de viagem, sobre experiências vivenciadas. Segundo Walter Benjamin, o povo diz que quem viaja tem muito que contar, sendo o narrador visto como alguém que vem de longe e tem algo para contar sobre os lugares, seus povos, o clima.[2]

A intenção, nesse momento, é trazer reflexões sobre a relevância dos deslocamentos para a aquisição de conhecimentos, de alargamento da visão de mundo. A viagem como elemento integrante na formação do ser humano, o ser que se desloca de seu local conhecido para adquirir experiências de vida em contextos estanhos ao seu e que com isso adquira novos conhecimentos que lhe serão úteis para a vida (pessoal e profissional). Nesse sentido, pretende-se trazer reflexões sobre literatura de viagem, sobre o ato de viajar e a produção de literatura, a questão da con-vivência e da troca de experiências, trazendo como exemplo um autor brasileiro que fez de modo exemplar essa busca por conhecimentos. Trata-se de Raul Bopp, cuja obra dialoga com as questões mencionadas acima.

[1] Graduado em Letras Português-Alemão (UUNISINOS), Mestre em Literatura Comparada (UFRJ) e doutor em Ciências da Literatura (FU-Berlin). Contato: gerson.neumann@gmail.com.
[2] Ver o texto "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows", de Walter Benjamin. 1977, p. 385 ss.

Sobre a importância dada ao viajar, Axel Gasquet cita Estrabon - Estrabão ou Estrabo viveu de 63 a.C. ou 64 a.C. a cerca de 24) foi um historiador, geógrafo e filósofo grego. Foi o autor da obra Geografia, um tratado de 17 livros contendo a história e descrições de povos e locais de todo o mundo que lhe era conhecido à época – nessa passagem sob título "Bajo el cielo protector. Hacia una sociologia de la literatura de viajes", segundo Estrabon "los héroes más sabios son aquellos que visitaron muchos lugares y vagaron por el mundo; los poetas honraban a los que vieron la ciudad y conocieron la mente de los hombres."[3] Na Antiguidade, como no Renascimento, e até os nossos dias viajar é tomado como forma de aguçar a inteligência. "Del filósofo errante de la Antigüedad se pasó luego al viajero humanista del Renascimiento y después al viajero científico (naturalista y botânico preferentemente) de los siglos XVII y XVIII", afirma Gasquet.[4]

A partir do século XVIII, as viagens passam a se tornar uma "atividade pública e sistematizada," segundo Lorelai Kury, no texto "Viajantes e naturalistas do século XIX."[5] E a autora menciona que existiam instruções de viagem para os viajantes naquela época, como se lê no recorte a seguir: "recomenda-se que todo viajante sério escreva um meticuloso diário, onde anote suas observações sem nenhum código pessoal incompreensível. O diário de viagens torna-se um documento coletivo, que deve poder ser lido, caso o viajante venha a morrer."[6] Muitos viajantes, especialmente os de viagens científicas carregavam consigo bibliotecas, como é o caso de Alexander von Humboldt.

Entre os viajantes, há que se mencionar as viagens dos exploradores e aventureiros. As grandes viagens de "descobrimento" de novas terras no século XV, assim como as viagens do século XIX, as novas viagens de descobrimento do século, marcadas pelo seu cunho científico, mas refletindo também o descobrimento da própria identidade. Segundo Marc Augé, na apresentação do livro *Diez estúdios sobre literatura de viajes*, acima citado, "los jóvenes de la burguesia francesa curaban su melancolia

[3] Ver GASQUET, Axel. "Bajo el cielo protector. Hacia uma sociologia de la literatura de viajes" In: GIRALDO, Manuel L; PIMENTEL, Juan. *Diez estúdios sobre literatura de viajes.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, p. 54.
[4] Idem
[5] KURY, Lorelai. Viajantes e naturalistas do século XIX. In: PEREIRA, Paulo Roberto Dias (Org.) *Brasiliana da Biblioteca Nacional : guia das fontes sobre o Brasil*. Rio de Janeiro : Fundação Bilblioteca Nacional, 2001, p. 66.
[6] Idem, p. 66.

viajando a Italia" (2006, p. 13).[7] Muitos escritores, como Chateaubriand, Flaubert, Goethe, Gerstäcker, viajavam para se nutrirem de material para a criação de uma nova obra.

Além da viagem física, existe também a "viagem imóvel", a que se passa na cabeça daqueles que leem os textos produzidos por viajantes, relatos de viagem ou mesmo textos ficcionais que se nutrem ou reproduzem narrativas relacionadas ou que tematizam a viagem.[8] A leitura é uma viagem, é uma criação, pois o leitor cria sua própria imagem daquilo que lê. Hoje o que se faz, além da leitura de relatos em forma de livros, é "navegar" na internet. Percorrem-se mundos (no passado, no presente e também no futuro) e os deslocamentos ocorrem do modo como o leitor quer, absorvendo tudo que se lhe oferece. Existe, contudo, uma grande diferença entre o que se oferece atualmente como uma viagem pelas tecnologias da comunicação e a viagem física propriamente. Enquanto a viagem pressupõe a construção de um mesmo através do encontro com o outro, as tecnologias pretendem criar sujeitos individuais bem constituídos, resultado do intercâmbio de informações sem que ocorra uma transformação.[9]

"A circulação de conhecimento, o trânsito e o intercâmbio de experiências acadêmico-científicas são fundamentais para o alargamento da visão de mundo do ser humano, que naturalmente se desloca de seu lugar para conhecer espaços que lhe possam oferecer condições melhores de vida". O ser humano tem como característica deslocar-se seja no intuito de buscar novos espaços, conhecimentos, contatos, seja em virtude de migrações em massa e muitas vezes para destinos bem distantes em função de necessidades. As viagens de "descobrimento" do século XVI, assim como as viagens científicas dos viajantes do século XIX marcam uma forma de aquisição de conhecimento e de (trans)formação do viajante, pois, conforme Claude Levi Strauss (1955) e Ottmar Ette (2001), todo viajante não é mais o mesmo depois de voltar de sua viagem. O viajante se transforma e também transforma os locais por onde passa. O ser humano está em constante movimento.

Nesse momento, passamos à obra do escritor Raul Bopp, que nasceu na cidade chamada Itaara (à época Santa Maria) no RS, no dia 4 de agosto de 1898. Sua vida é

[7] Ver GIRALDO, L; PIMENTEL, J. 2006.
[8] Idem, 2006.
[9] Tal elaboração está apoiada na reflexão de Marc Augé no livro já citado anteriormente.

marcada por muitas viagens e mudanças, especialmente na sua fase de formação. Ele estuda em Santa Maria, Porto Alegre e São Leopoldo (todas cidades no RS) e, aos 16 anos, deixou a casa paterna, passando a viajar pelo Brasil e países vizinhos. Ingressou na Faculdade de Direito de Porto Alegre, continuando o curso superior nas faculdades de Direito de Recife, de Belém e do Rio de Janeiro, então Distrito Federal. Exerceu as mais diferentes ocupações pelos caminhos que percorreu, desde pintor de paredes e caixeiro de livraria a jornalista, até bacharelar-se em ciências jurídicas e sociais.[10]

Interessante é observar como ele próprio define as suas viagens de formação. Ele diz:

> "Como se sabe, fiz cada ano do curso de Direito em uma diferente Academia. Iniciei no Sul. Cursei o terceiro ano no Recife, o quarto em Belém do Pará, o quinto no Rio de Janeiro. Pude, dessa forma, conhecer um pouco do Brasil, especialmente o Norte. Viajava sempre que podia, para assistir festas folclóricas. Fazia exames na segunda época."[11]

O escritor levou para a sua produção, para os seus versos, os conhecimentos adquiridos nas expedições pelo Brasil, tendo as viagens pela Amazônia e os contatos com o folclore, usos e costumes dessa região marcado especialmente sua vida e obra.

Em 1922, já radicado no Rio de Janeiro, ingressou na redação da Agência Brasileira de Distribuição de Notícias — órgão que mais tarde dirigiria —, tendo colaborado na divulgação da Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo. Por esse tempo, segundo diversas fontes, integrou o grupo Verde-Amarelo, ocasião em que teria ensinado a língua tupi a Plínio Salgado, futuro líder do movimento integralista brasileiro. Em entrevista concedida ao Jornal do Brasil em maio de 1978, contudo, Bopp negou tais vinculações.

Em 1927 escreveu "Buena-dicha geográfica", poema em louvor à Coluna Prestes, e, a partir do ano seguinte, uniu-se a Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, aderindo ao movimento antropofágico. Colaborador da Revista de Antropofagia — lançada em

[10] Os dados referentes à biografia do autor foram extraídos da página de biografias da Fundação Getúlio Vargas. Ver http://www.fgv.br/Cpdoc/Acervo/dicionarios/verbete-biografico/bopp-raul.

[11] Raul Bopp *Vida e morte da Antropofagia* Apresentação Régis Bonvicino 2ª edição © herdeiros de Raul Bopp, 2006 Observação: Os textos de Raul Bopp desta edição, com exceção do capítulo "Magicismo do universo amazônico num poema" foram publicados, esparsamente, entre 1965/66, em jornais ou em livros de tiragens reduzidas.

maio desse ano —, Bopp definiria o movimento como "de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar os germes da renovação; retomar esse Brasil, subjacente, de alma embrionária, carregado de assombro, e procurar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional".[12] Com o fim da Revista de Antropofagia, em agosto de 1929, e a extinção de seu núcleo literário, Bopp viajou para o exterior.

De volta ao Brasil após a Revolução de 1930, ingressou em maio de 1932 na carreira diplomática, sendo nomeado auxiliar de consulado e designado para exercer essa função em Kobe, no Japão. Promovido a cônsul de terceira classe em fevereiro de 1934, voltou para o Ministério das Relações Exteriores e, em maio do ano seguinte, tornou-se cônsul de segunda classe. Serviu a seguir em Yokohama, também no Japão, onde permaneceu até maio de 1938 e fundou o periódico Correio da Ásia.[13]

Novamente no Brasil, ocupou, a partir de julho deste último ano, a direção da secretaria do Conselho Federal do Comércio Exterior, permanecendo no cargo até junho de 1941. Transferido para Los Angeles, nos EUA, nesse mesmo mês, foi elevado ao cargo de cônsul de primeira classe durante sua permanência naquela cidade, ali servindo até fins de 1944. Primeiro-secretário em fevereiro de 1945, foi ainda nesse mês designado para Lisboa, permanecendo no posto até dezembro seguinte, quando se transferiu para Zurique, na Suíça, na condição de cônsul. Exerceu essa função até fevereiro de 1948 e, outra vez no Brasil, passou a chefiar a secretaria do Instituto Rio Branco a partir de setembro desse ano. Promovido a conselheiro em março de 1949, alcançou o posto de ministro de segunda classe em julho de 1951 e logo a seguir foi nomeado cônsul-geral em Barcelona, na Espanha, onde serviu de dezembro de 1951 a março de 1953. Designado pouco depois para a Guatemala como enviado extraordinário e ministro plenipotenciário, ali serviu até maio de 1954, tendo ocupado nesse país o cargo de encarregado de negócios da embaixada do Brasil. Enviado extraordinário e ministro plenipotenciário na Suíça a partir de junho deste último ano, foi promovido a ministro de primeira classe em maio de 1958, exercendo essa função até dezembro do mesmo ano. Removido a seguir para Viena, na Áustria, ali ocupou o posto de embaixador do Brasil de dezembro de 1958 a novembro de 1962, assumindo em seguida a embaixada brasileira em Lima, no Peru. Permaneceu na capital peruana até

[12] Idem, 2006.
[13] Essas informações encontram-se na página de biografias da Fundação Getúlio Vargas. Ver http://www.fgv.br/Cpdoc/Acervo/dicionarios/verbete-biografico/bopp-raul, citada acima.

agosto do ano seguinte, quando se aposentou, voltando então a dedicar-se às letras. Bopp interessou-se também pelo estudo de assuntos econômicos.

A possibilidade que a viagem permite, de abrir espaço para ver a si mesmo a partir da observação do outro, oportuniza ao leitor da produção do viajante a análise de diferentes práticas de linguagens (produção linguística, literária e artística) e de práticas de formação, mobilizando pressupostos téorico-metodológicos advindos dessas diferentes áreas de interesse, se entrecruzam sob um viés transdisciplinar. A troca de conhecimentos com pessoas de outros lugares é um dos objetivos do viajante que busca justamente aproximar-se do outro e dominar outros conhecimentos e outras práticas para agregar esses conhecimentos à sua formação ou também para inseri-los em produções. Observando a obra de Raul Bopp, não podemos afirmar que o escritor tenha viajado com a intenção de reunir material para inseri-lo na sua produção, mas que a inserção de conhecimentos adquiridos se deu naturalmente na sua obra.

A seguir, citamos um trecho extraído da obra Cobra Norato (1997):

Vou me estirar neste paturá
para ouvir barulhos de beira de mato
e sentir a noite toda habitada de estrelas

Quem sabe se uma delas
com seus fios de prata
viu o rasto luminoso da filha da rainha Luzia?

Dissolvem-se rumores distantes
num fundo de floresta anônima

Sinto bater em cadência a pulsação da terra
Silêncios imensos se respondem... (p. 26)

Referências

BOPP, Raul. Cobra Norato . Ilustrações de Poty . 18a edicão . Rio de Janeiro : José Olympio, 1997.
_____. Vida e morte da antropofagia . Rio de Janeiro : Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.
_____. Samburá – Notas de Viagens e Saldos Literários . Brasília: Editora Brasília, 1974.
VOLTARELLI, Maura. Perspectivismo e Antropofagia em Cobra Norato, de Raul Bopp. Rio de Janeiro, Palimpsesto, n. 24, p.162-176, jan.-jan. 2017. Disponível em: <

http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num24/estudos/palimpsesto24estudos09.pdf >. Acesso em: 13 de julho de 2019.

DE PÉ SOBRE OS ESCOMBROS - JOSÉ CRAVEIRINHA E O MUNDO COLONIAL EM XIGUBO

Marcelo Cândido (UFOP)[1]

Resumo: Esta comunicação se dedica à análise de "Xigubo", obra inaugural do poeta José Craveirinha, sob a premissa de Alfredo Bosi sobre a poesia-resistência: "A resistência possui muitas faces". Numa Moçambique desmoronada pelo imperialismo português, o poeta volta ao cenário da destruição para dar vida aos escombros. Seu gesto é o de fazer existir o que, a princípio, tentou ser recalcado pela barbárie, embora ela mesma tenha se revelado neste processo.
Palavras-chave: Xigubo; José Craveirinha; poesia-resistência; escombros.

Poeta honorário de Moçambique, José João Craveirinha nasceu na capital Maputo, em 1922, quando esta se encontrava sob o domínio imperial de Portugal. Antes, a capital era chamada de Lourenço Marques em homenagem ao explorador lusitano, mas, em 25 de junho de 1975, conquistou a independência e, pouco depois, mudou de nome. Craveirinha presenciou este movimento. Um movimento que não se deu sem o combate armado entre moçambicanos, mais especificamente a partir da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique -, e colonizadores.

Nesta terra rebatizada, o poeta produziu uma obra concisa, começando por *Xigubo* (1964), nome que em língua ronga significa “dança guerreira”, seguindo para *Karingana ua Karingana* (1974) e *Cela I* (1980), esforço mais especializado de narrar a barbárie colonial a partir da eleição de algumas vozes dessa “nação que ainda não existe”, para sofisticar-se na lírica rasgante de *Babalaze das Hienas* (1997) e indo, por fim, ao encontro da elegia em *Maria* (1980) e da nostalgia em *Poemas da Prisão* (2003) e *Poemas Eróticos* (2004). Como jornalista – sua principal atuação profissional -, esteve em jornais como *O Brado Africano*, *Notícia*, *Tribuna* e *Itinerário*, sendo este último fundamental para a reunião de poetas africanos que, “de forma inconformada e inovadora, mas adulta, dão início a uma produção literária não só de reconhecida qualidade estética, temática e ideológica, como também seguindo tendências diversificadas” (NOA, 2018, p. 16).

O *Itinerário* consolidou o que, hoje, chamamos de uma geração fundamental de escritores moçambicanos que buscavam se opor à colonização por meio das letras. Segundo Francisco Noa (2018), a proposta de um núcleo de resistência literária vinha também por parte de Angola com a geração de Mensagem (Alexandre Dáskalos,

[1] Graduado em Letras (UFOP) e mestrando em Letras (UFOP), Linha 1 – Memória Cultural. Contato: mac.mfcandido@gmail.com. Agradeço à UFOP e à CAPES pela bolsa e auxílio para participar do evento.

Agostinho Neto, Manuel Lima, António Jacinto) e de Cabo Verde, com Claridade (Baltazar Lopes, Jorge Barbosa, Manuel Lopes). E aqui vale dizer que muitos dessa geração na vertente moçambicana, incluindo Craveirinha, faziam parte da Associação Africana. O Grêmio Africano, do qual Craveirinha foi presidente no início da década de 60, foi uma das associações nascidas em Lourenço Marques cujo objetivo era agrupar pessoas ao entorno da "causa africana", de forma que era composta não só por intelectuais, mas por comerciantes, burocratas, empregados comerciais e outros representantes da população ativa.

A vivência aproximada com as tensões e pessoas que faziam parte do universo moçambicano é fundamental para a construção da dicção poética desse primeiro Craveirinha esboçado em *Xigubo* (1964). Assim, nesse sentido, vale trazer a fala do próprio autor em 1977 ao ser entrevistado:

> Nasci a primeira vez em 28 de maio de 1922. Isto num domingo. Chamaram-me Sontinho, diminutivo de Sonto [que significa domingo em ronga, língua da capital]. Pela parte de minha mãe, claro. Por parte do meu pai fiquei José. Aonde? Na Av. do Zichacha entre o Alto Maé e como quem vai para o Xipamanine. Bairros de quem? Bairros de pobres. Nasci a segunda vez quando me fizeram descobrir que era mulato... A seguir fui nascendo à medida das circunstâncias impostas pelos outros. Quando meu pai foi de vez, tive outro pai: o seu irmão. E a partir de cada nascimento eu tinha a felicidade de ver um problema a menos e um dilema a mais. Por isso, muito cedo, a terra natal em termos de Pátria e de opção. Quando a minha mãe foi de vez, outra mãe: Moçambique. A opção por causa do meu pai branco e da minha mãe negra. Nasci ainda mais uma vez no jornal O Brado Africano. No mesmo em que também nasceram Rui de Noronha e Noémia de Sousa. Muito desporto marcou-me o corpo e o espírito. Esforço, competição, vitória e derrota, sacrifício até à exaustão. Temperado por tudo isso. Talvez por causa do meu pai, mais agnóstico do que ateu. Talvez por causa do meu pai, encontrando no Amor a sublimação de tudo. Mesmo da Pátria. Ou antes: principalmente da Pátria. Por causa de minha mãe, só resignação. Uma luta incessante comigo próprio. Autodidacta. Minha grande aventura: ser pai. Depois, eu casado. Mas casado quando quis. E como quis. Escrever poemas, o meu refúgio, o meu País também. Uma necessidade angustiosa e urgente de ser cidadão desse País, muitas vezes altas horas da noite. (CRAVEIRINHA apud MENDONÇA; SAÚTE, 1989, p. 8 -10)

Como o poeta nos conta, sua vida foi marcada pela renovação que os diferentes nascimentos o proporcionaram, mas é interessante notar a importância do externo na afetação de seu percurso. Depois de se deparar com os conflitos de ser mulato em África, ele destaca o papel do contato – "fui nascendo à medida das circunstâncias postas pelos outros" – na resolução de questões, mas de forma a sempre deixar um "dilema a mais".

Talvez por isso o conjunto de sua obra se dobre sobre motivos diversos, mas sempre mantendo algum tipo de ligação com ele. Hora é a Pátria, hora é a escrita, hora é o esporte, hora é a religião e hora é a família, de forma a sempre se manter conectado com o mundo ao seu redor num movimento de saída de si, embora sempre se identificando com a exterioridade. E semelhante efeito foi reconhecido por alguns críticos a respeito de *Xigubo*.

Fonseca e Moreira comentam que:

> Xigubo é um livro mais voltado para a narratividade, para a descrição de elementos exteriores ao poeta. Nesse livro, o poeta distancia-se do "eu" poético ou, então, funciona como um narrador de estórias cuja voz é eco de um drama que se desenrola num universo (África) do qual ele próprio é participante (FONSECA; MOREIRA, s.d., n.p.).

E Alfredo Margarido que:

> Aqui intervém [em Xigubo], sem possibilidades de entorses, o poeta interessado pelos movimentos sociais (e pelos seus significados), não só por lhe interessarem mas sim por se tratar de elementos estandartizados, quer dizer, que possuem uma significação comum no campo prático (MARGARIDO, 1980, p. 483).

É bom também ressaltar que, mesmo que todo texto se encaixe num contexto, e por isso se torne possível o exercício de entendê-lo como documento, temos de lidar com a ideia de que todo contexto é necessariamente inesgotável. Ou seja, mesmo que consigamos trazer de volta um retrato desses "elementos exteriores ao poeta", quer dizer, a Lourenço Marques de 1964, dez anos antes da libertação, território, portanto, marcado pela colonização portuguesa, nós ainda teríamos que confrontar camadas e mais camadas de sedimentação histórica que revestem cada parte desse retrato. Por isso, faz mais sentido tentar entender não exatamente "o quê", mas o "como" se dá a forma com que Craveirinha tenta trazer de volta o que estava ali. E quando as pesquisadoras comentam que uma das principais marcas do livro é o traço de um poeta que se distancia do "eu" poético e tenta trazer sua própria experiência e a de outros para os poemas, já estamos dando um passo nesse sentido. Perceberemos que o poeta é capaz de trazer outros personagens que coexistem com ele e dizer o que eles remontam desse todo, como acontece no caso do poema "Mulata Margarida".

Mulata Margarida

Eu tenho uma lírica poesia
nos cinquenta escudos do meu ordenado
que me dão quinze minutos de sinceridade
na cama da mulata que abortou
e pagou à parteira
com o relógio suíço do marinheiro inglês.

Mulata Margarida
da carreira do machimbombo treze
de cabelo desfrizado com ferro e brilhantina
fio de ouro com medalha de um misericordioso
Deus Nosso Senhor do patrão
e tu Joaquim chofer do táxi castanho
sabem que eu sou bom freguês
três dias apenas depois do fim do mês.

E corpo moreno de mulata Margarida
é vestido de nailon que senhor da cantina pagou
é quinhenta de chá
arroz e molho de amendoim
de Zeca Macubana que herdou olhos azuis
das românticas noites
de jazz
nos bares da Rua Araújo
enquanto a cinta elástica suspende
o ovário descaído.

E eu sei poesia
quando levo comigo a pureza
da mulata Margarida
na sua décima quinta blenorragia (CRAVEIRINHA, 1974, p. 42).

Observada na cadeia de nomes, objetos e espaços que de alguma maneira se ligam à sua condição enquanto prostituta negra numa colônia, Craveirinha consegue trazer à tona a pessoa de Mulata Margarida. Todos os elementos refletem, em alguma medida, signos que fazem parte do universo responsável por colocá-la nessa situação. É como se houvesse um grande frenesi de coisas e, entre elas, uma carcaça, despojada de verbos próprias, de artigos definidos ou de qualquer outra coisa que ateste sua existência ou subjetividade. Como se o "cosmopolitismo" de Lourenço Marques contribuísse para um ocultamento da Mulata Margarida e, em cada quinhão de usufruto, também se escondesse um contingente de abuso. Desde o "relógio suíço do marinheiro inglês" e o "jazz", até a cinta elástica que suspende o "ovário descaído", todos estrangeiros, eles parecem existir no poema como uma forma de presumir a existência da Mulata, como índices de uma realidade altamente empenhada em manter Margarida em sua posição naquela sociedade.

E aqui vale destacar uma nota interessante do historiador Malyn Newitt sobre a cidade à época porque nos mostra o quão colado à realidade está Craveirinha ao nos dizer que "os Sul-Africanos brancos tinham também as suas estâncias litorais, mas deslocavam-se cada vez mais a Lourenço Marques em busca de prostitutas negras e do tipo de vida nocturna que a rigidez puritana no apartheid lhes negava oficialmente" (NEWITT, 1995, p. 407). Ao nos apresentar a figura da Mulata Margarida nesses termos, Craveirinha cria um paralelo com a Pátria também assolada pela violência estrangeira que lhe suga a energia em ciclos contínuos, sem perspectivas de interrupção tal como as "blenorragias".

Mas isso até a última estrofe. Pois, quando o poeta se coloca diretamente na primeira pessoa dizendo "e eu sei poesia", parece então conseguir resgatar um resquício de "pureza" daquela mulher, algo que se mantém vivo nela, intocado ao ponto de tocá-lo. Mesmo que se preveja a décima quinta blenorragia, algo passa a existir porque, nesse movimento de interrupção, o "eu" que aparece funciona como uma embreagem, regulando a progressão da desumanização atuante naquele universo. E é como lembra Alfredo Bosi ao nos dizer que "a poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, "esta coleção de objetos de não amor" (Drummond)" (BOSI, 2000, p. 169). E Craveirinha nos indica essa tendência desde o princípio com o poema de abertura "Xigubo", avisando que se trata de um empreendimento poético-ativo fortemente ligado à resistência. Pois a palavra "xigubo" tem sua origem na língua ronga aludindo à dança guerreira tradicional organizada antes dos combates. A preparação do combatente acontece, simultaneamente, com o entoar das palavras encantatórias e o ensaio do movimento que antecipa o encontro bélico. A cerimônia é um prelúdio que reverencia não só o valor do combate, mas também o próprio guerreiro com sua origem e tradição, pois ele não está isolado, ele retoma a dança de seus ancestrais dando continuidade ao passado. Como se observará neste poema, as estrofes anunciam um chamamento espiritual, pois, como a sociedade se encontra cada vez mais individualizada –e no caso do colonialismo, os grupos, antes unidos, agora se encontram não só divididos, como também apartados de seus signos culturais próprios -, Craveirinha reúne os homens pela palavra, espaço que parece guardar uma força atemporal. E vemos a seguinte imagem emanando das vozes:

Xigubo
(para Claude Coufon)

Minha mãe África
meu irmão Zambeze
Culucumba! Culucumba!

Xigubo estremece terra do mato
e negros fundem-se ao sopro da xipalapala
e negrinhos de peitos nus na sua cadência
levantam os braços para o lume da irmã lua
e dançam as danças do tempo da guerra
das velhas tribos da margem do rio.

Ao tantã do tambor
o leopardo traiçoeiro fugiu.
E na noite de assombrações
brilham alucinados de vermelho
os olhos dos homens e brilha ainda
mais o fio azul do aço das catanas.

Dum-dum!
Tantã!
E negro Maiela
músculos tensos na azagaia rubra
salta o fogo da fogueira amarela
e dança as danças do tempo da guerra
das velhas tribos da margem do rio.

E a noite desflorada
abre o sexo ao orgasmo do tambor
e a planície arde todas as luas cheias
no feitiço viril da insuperstição das catanas.

Tantã!
E os negros dançam ao ritmo da Lua Nova
rangem os dentes na volúpia do xigubo
e provam o aço ardente das catanas ferozes
na carne sangrenta da micaia grande.

E as vozes rasgam o silêncio da terra
enquanto os pés batem
enquanto os tambores batem
e enquanto a planície vibra os ecos milenários
aqui outra vez os homens desta terra
dançam as danças do tempo da guerra
das velhas tribos juntas na margem do rio.

(1958) (CRAVEIRINHA, 1980, p. 9 – 10)

Craveirinha abre os versos saudando a Mãe África e o Zambeze, principal rio de Moçambique, com "Culucumba", palavra de origem ronga usada para designar grandes espíritos. De já, vê-se que o eu poético não se desprenderá da natureza, pelo contrário, ela é "**mãe** África" e "**irmão** Zambeze", um laço particularmente importante que voltará nas estrofes com uma certa sinergia entre os homens e a natureza resgatada pelo ritual de Xigubo. Em seguida, vem a primeira imagem dos guerreiros reunidos em "negros" e

"negrinhos", todos envoltos pelo ritual encantatório que os transcendem, conectando o presente ao "tempo da guerra das velhas tribos da margem do rio". Mas essas vozes não despertam apenas as "velhas tribos", elas despertam também o "rio", o Zambeze, e, uma vez que aparecem ligados pela "margem", esse limite parece se dissolver no trânsito que se abre eles e abole qualquer distância pré-determinado.

A comunhão entre sujeito e natureza é tanta que o ritmo dos homens encontra o da própria paisagem " e a noite desflorada / abre o sexo ao orgasmo do tambor / e a planície arde todas as luas cheias", e também mais adiante: "e as vozes rasgam o silêncio da terra / enquanto os pés batem / enquanto os tambores batem / e enquanto a planície vibra ecos milenares". O vigor da dança guerreira transmitida na música e nos corpos abrem um mundo que parece ter ficado adormecido, um mundo de outrora que se conservava à espera do chamamento, como sementes que aguardam séculos por uma gota de água sem prejuízos à sua força germinativa. A força dos homens, munidos das palavras certas, recortam uma nova possibilidade no horizonte de Moçambique.

Porém, o mesmo Bosi também nos lembra de outra questão importante sobre a resistência na poesia:

> A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (*poesia mítica, poesia da natureza*); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*) (BOSI, 2000, p. 167, grifos do autor).

Ele nos diz que "a resistência possui muitas faces" fazendo menção às variações que a oposição pode tomar dentro da poesia, seja como recuperação do sentido comunitário perdido, como melodia dos afetos ou como crítica direta. Mas não seria errôneo inferir que a palavra "faces" também carrega uma ambiguidade a sugerir tanto a ideia de "formas" (maneiras de resistir por meio da poesia), como também "rostos" (substantivo coletivizante sem o qual não se pode pensar numa "resistência"). Essa função agregadora da poesia de Craveirinha também é outro traço fundamental, pois, mesmo que ele distinga a Mulata Margarida dedicando um poema a ela, não há porque não acreditar que ela também não possa ser uma espécie de representante de um drama que envolve muitas outras mulheres na mesma situação que a dela agora que sabemos que havia uma situação endêmica de prostituição na ilha. Na verdade, aí estaria o que Octavio Paz (2012)

chama de "periculosidade da poesia", quer dizer, a capacidade de dizer duas coisas ao mesmo tempo, de ser isso e aquilo, de estar aqui e lá, e o motivo pelo qual os poemas de *Xigubo* portam tanta força.

Em "Ode a uma carga perdida num barco incendiado chamado Save", os versos "Sob as escotilhas / a carga não tinha história / nem nada de novo no registro biográfico / do livro de bordo" (CRAVEIRINHA, 1980, p. 26) contam o anonimato dessa "carga" – humana – que sucumbiu nas chamas do terrível acidente em 1961. O navio que, contraditoriamente, possui nome, enquanto grande parte de sua tripulação permanece anônima - inclusive em registros oficiais - bateu em um banco de areia e, enquanto esperava o resgate, foi inundado fazendo com que houvesse um curto-circuito incendiário. Mais de 200 pessoas morreram ou ficaram desaparecidas por terem se jogado ao mar na expectativa de chegarem à costa ou serem resgatadas. O mar e as chamas engoliram várias delas. O poeta escreve: "Não tinha história agora tem / a carga inocente que ardeu nas entranhas do monstro / das liquidas florestas vingativas do mar" (CRAVEIRINHA, 1980, p. 30). Em face da catástrofe sem nomes, o poeta enumera quem são eles mesmo com a aniquilação que o caso impõe.

> Eram filhos e irmãos
> negros brancos chineses e mulatos
> noivos e jogadores de futebol
> todos quase soldados
> com fotografias tipo passe numeradas
> casacos de caqui e botões amarelos
> olhos sem perguntas metafísicas
> bocas sem dialéticas
> cantores de "rock'n roll"
> todos belos da juventude absurda
> com que juntos partiram quase homens
> para um brusco destino de búzios
> vestidos com a mesma inclemente
> púrpura do cio das munições (CRAVEIRINHA, 1974, p. 26).

Andando sobre os escombros do que deveria ser sua comunidade, o poeta se sente compelido à remonta-la a partir dos cacos que consegue recolher. Ele traz, mais uma vez, sua potência coagulante para arrematar como uma colcha os retalhos que encontra à procura de um "nós", pronome que aqui carrega uma hipótese de futuro em uma sociedade desmembrada pelo "eles". O que para muitos é tomado com insignificância, a Craveirinha em *Xigubo* é tratado como evidências, um rastro deixado pela resistência contínua à barbárie na expectativa de ser remontado. A se tornar memória.

O andar do poeta pelas paisagens de Moçambique, pela tradição, pelo dia-a-dia na colônia e por todo o catálogo de incongruências que isso implica, nos revelam sua afinidade com a aproximação, com sua inclinação a procurar, investigar, ouvir e reportar os fragmentos que lhe são possíveis acessar. Numa nação em devir, de "olhos sem perguntas metafísicas" e "bocas sem dialéticas", uma das formas de resistir é fazendo o percurso pelos escombros deixados pela violência linguística, pela violência da memória, pela violência do corpo, do trabalho, enfim, pelos meios de desumanização que contam com a continuidade progressiva, e tomar esses fragmentos com a dignidade de perceber neles um todo, uma profundidade que lhes foi negada, desmaterializada, embora colonizar sempre implique uma materialidade a ser colonizada. Nesse sentido, Craveirinha resgata o que há no cerne do imperialismo e o devolve de forma pulsante. Ele faz soar as tragédias que encontra e compõe, como nos versos de "Xigubo", um coro cacofônico de "vozes que rasgam o silêncio da terra" ampliando a *Xigubo* a um ressonar para além de fronteiras temporais e especiais.

Referências

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. *Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa*. Disponível em: http://www4.pucminas.br/imagedb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQUI20121019162329.pdf. Acesso em: 8 de set. 2019.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO,1989.

NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Portugal: Europa-América, 1995.

NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Kapulana, 2017.

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

PRÁTICA DE LETRAMENTO LITERÁRIO NO ENSINO FUNDAMENTAL A PARTIR DA OBRA *MORTE E VIDA SEVERINA*

Gleicy Moraes Santos (UNIFESSPA)[1]

Resumo: Esse artigo apresenta parcialmente a pesquisa referente à dissertação de mestrado intitulada *Morte e Vida Severin*a e as práticas de letramento literário com alunos do 8º ano do Ensino Fundamental. O mesmo apresenta em sua base teórica Street (2006,2014), Silva (2009), Jouve (2012), Cosson (2009, 2011 e 2017), entre outros. Iniciamos o texto com breves reflexões sobre o letramento como prática social, demonstrando a importância do letramento literário, depois falamos sobre o letramento literário em sala de aula: o professor como sujeito leitor e a leitura por prazer na formação do aluno leitor, em seguida apresentamos a prática em sala de aula no ensino fundamental II.

Palavras-chave: Letramento literário; Leitura; Ensino; Abralic

Introdução

Nos dias atuais, não é difícil nos vermos, como professores, envolvidos em problemáticas de sala de aula que nos inquietam e nos desafiam diariamente. Promover o aprendizado ou a prática de leitura, por exemplo, não é uma tarefa fácil, principalmente quando nos deparamos com alunos que estão terminando o ensino fundamental e não conseguem fazer uma leitura que ultrapasse a superficialidade da decodificação da língua escrita.

Sabemos a importância da leitura para os alunos, pois os contextos sociais em que estão inseridos exigem deles as mais diversas práticas de leituras, as quais lhes darão acesso a outros conhecimentos ou formas de saberes. Nesse sentido, buscamos, neste texto, mostrar que práticas de leitura do texto literário podem contribuir na formação do leitor.

Entendemos que essas práticas são importantes em sala de aula, por isso promovemos o letramento literário por meio da obra *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Para tanto, incentivamos a leitura literária a partir da prática de estratégias de leitura e interpretação da obra.

[1] Mestranda pelo programa Profletras na Universidade do Sul e Sudeste do Pará-UNIFESSPA, bolsista CAPES, Professora de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental - gleicysantos1911@hotmail.com

Para isso, partimos da leitura e estudos acerca do letramento, baseando-nos, pois, em pressupostos bibliográficos e pesquisa-ação realizada na Escola Municipal de Ensino Fundamental José Manuel de Araújo-Tailândia/PA.

Letramentos: breve reflexão

A partir de uma visão de letramento compreendida como prática social, apresentamos uma breve abordagem sobre o mesmo. A esse respeito Oliveira (2010, p.330) vem nos afirmar que "Não há dúvida de que as práticas de letramento que ocorrem nos variados contextos- casa, escola, igreja, rua, lojas, empresas, órgãos oficiais, dentre outros- atendem a funções e propósitos diferentes". Tais propósitos têm a ver com a funcionalidade dessas práticas.

Para a autora, leitura e escrita estão em todo lugar. E o que lemos e a maneira como lemos são definidos pelo 'lugar', isto é, pelo contexto social no qual estamos quando lemos. Nesse sentido, ela nos mostra a presença dos gêneros textuais presentes nas mais diversas situações sociais.

Segundo Oliveira (2010, p.330), "Entender que o letramento é mediado por textos implica naturalmente ter consciência de que o uso de determinados textos depende do sistema de atividades no qual as pessoas estão inseridas". As pessoas fazem uso, portanto, desses textos com uma finalidade, que não será a mesma em contextos diferentes.

Isso nos mostra que os letramentos são estabelecidos socialmente e por serem mediados por textos requerem de nós práticas de leituras das mais diversas possíveis. Nesse sentido, o letramento literário é uma prática importante no contexto escolar e fora dele, visto que pode abrir caminho para outras leituras.

Essa perspectiva de letramento como prática social é também defendida por Street (2014, p.17), mas apontando o letramento "como uma prática ideológica, envolvida em relações de poder e incrustada em significados e práticas culturais específicos". O modelo ideológico mencionado por ele reconhece:

> uma multiplicidade de letramentos; que o significado e os usos das práticas de letramento estão relacionados com contextos culturais específicos; e que essas práticas são sempre associadas com relações de poder e ideologia: não são simplesmente tecnologias neutras. (STREET 1985,1993 *apud* STREET 2006, p. 466).

Isso nos mostra que os letramentos estão relacionados às práticas socioculturais, cujas relações envolvem poder e ideologia, isto é, as práticas sociais são determinadas a partir de contextos culturais específicos, onde as pessoas interagem e se posicionam conforme valores e ideologias culturalmente estabelecidos.

Considerando essa abordagem, podemos dizer que o letramento se concretiza nas mais variadas práticas que envolvem leitura e escrita. Dessa maneira, compreendemos que os letramentos são múltiplos e que o letramento literário é um deles, merecendo que sua prática receba tanta importância quanto as outras atividades de letramento desenvolvidas no contexto escolar.

Segundo Cosson e Souza (2011, p.102) "designamos por letramento os usos que fazemos da escrita em nossa sociedade", assim práticas de letramento estão presentes nas mais diferentes situações que envolvem o uso da escrita, seja pelo ato de escrever ou de ler, por exemplo, em casa, na escola, na igreja, no supermercado ou em qualquer outro lugar.

O letramento literário em sala de aula: o professor como sujeito leitor e a leitura por prazer na formação do aluno leitor.

Sabemos que a prática de sala de aula nos exige diversas atividades de leitura, porém quando se trata da leitura de textos literários nem sempre nos vemos como leitores. Talvez esteja nisso a explicação para que nossos alunos não queiram buscar leituras literárias.

O que nos leva a entender importância do professor mediador ser também um sujeito leitor, pois assim ele terá maior possibilidade de formar alunos leitores. Segundo Silva (2009):

> O professor lê e faz ler os seus alunos. O professor lê e provê conteúdos. O professor lê e prevê caminhos. O professor lê e se vê melhor nas suas caminhadas. O professor lê e se reconstrói nas experiências. O professor lê e se revitaliza incessantemente. (SILVA 2009, p. 28)

É evidente a necessidade de, como professores, sermos sujeitos leitores, pois só conseguimos falar com autonomia daquilo que conhecemos e que vivenciamos em nossa prática. Os alunos veem isso e se falamos de algo que não fazemos, se dizemos a eles que precisam ler, mas não lemos, será muito difícil influenciá-los para a prática da leitura.

O letramento literário em sala de aula requer que um professor que seja um sujeito leitor, que na prática seja mediador de leituras literárias dos seus alunos, que os aproxime de textos literário e os influenciem a buscar novas leituras.

Assim, se quisermos formar alunos leitores desses textos precisamos ser leitores também. Se não somos, precisamos sair da inércia e começarmos, como bem nos diz Yunes (2016, p.12), "O primeiro passo é sair da inércia e buscar algo de que se queira falar com alguém, que possa comentar e ter uma opinião que seja, um pensamento novo sobre coisas humanas e permanentes" e o que não nos faltam são possibilidades de leituras de obras literárias para compartilharmos com nossos alunos.

Mas como levar tais leituras aos nossos alunos? Levamos apenas o que gostamos? E se eles não gostarem dos textos que nós lemos? São muitas inquietações que nos tentam a parar, a desistir. Por outro lado, são questões que também nos impulsionam a buscar meios de levá-los ao gosto pela leitura.

E ao pensar na formação do aluno como leitor, especialmente de textos literários, nos vem à reflexão a questão do prazer de ler. Como levar o aluno se tornar um leitor literário? É possível despertar o gosto pela leitura? A leitura por prazer ajuda a formar leitores?

Talvez não tenhamos aqui uma resposta precisa para cada questão. No entanto consideramos que o gosto pela leitura se aprende lendo, mas é evidente que não é lendo qualquer coisa, não é lendo o que não nos interessa. Como alunos, durante nossa formação como sujeito leitor, quantas vezes nos sentíamos desmotivados a ler porque o assunto ou mesmo a capa do livro não nos interessava no momento? Assim acontece com nossos alunos, não gostam e não leem, pois a leitura não é interessante e não faz sentido para eles na maioria das vezes.

Isso nos faz pensar que uma das possíveis causas da dificuldade ou mesmo desinteresse do aluno por qualquer leitura esteja relacionado ao gosto, ao prazer de ler. Se o aluno não desenvolveu o gosto pela leitura, nada será interessante para ele, pois mesmo que consiga decodificar as palavras não verá sentido nas mesmas e não terá desejo de ler. Também somamos a isso um repertório escasso de leitura e conhecimento de mundo que, muitas vezes, limita a compreensão de determinados contextos em textos literários.

Entendemos que o prazer é uma das fases mais importantes no processo de formação do leitor, visto que é a partir do gostar que se desenvolverão novas práticas de leitura. Por isso, é necessário que seja permitido ao leitor uma experiência de gostar por gostar, ler por ler, ler por prazer. E o que traz prazer estético, segundo Ferrarezi, pode ser a relação estabelecida entre sujeito leitor e objeto de leitura. (FERRAREZI JR., 2017).

Conforme Ferrarezi Jr. (2017, p.39), "Quando sente prazer pela leitura e, por isso mesmo, torna-se sujeito dela, o leitor dá-se o direito de intuir e agir sobre o que lê. Aí- e só aí- ele está capacitado a começar atribuir causas aos efeitos que lhe dão prazer". É, pois, a partir do gosto pela leitura que podemos formar um sujeito leitor, que interage e age sobre o que lê, dialogando com o texto, fazendo inferências ou mesmo demonstrando os motivos de gostar das leituras.

Para Antunes (2009, p.201), "o gosto por ler literatura é aprendido por um estado de sedução, de fascínio, de encantamento. Um estado que precisa ser estimulado, exercitado e vivido". Isso evidencia que o gosto, o prazer de ler pode e deve ser desenvolvido no aluno a partir do exercício, da prática de leitura literária.

No que se refere ao prazer estético, em contrapartida ao que já foi mencionado, Jouve (2012), ao abordar o Ensino de Literatura diz que:

> Ter como eixo do ensino de literatura o prazer estético comporta um duplo risco: afastar-se de uma obra interessante pelo fato de sua sedução se ter atenuado; fazer estudar um texto perfeitamente banal pelo mero motivo de ele agradar por razões conjunturais (essa é a própria definição da demagogia). Ensinar normativamente o prazer estético é não apenas impossível (e, por sinal, esteticamente discutível), como também inútil. O sentimento do belo pode ser produzido a todo momento, diante de qualquer objeto (um tecido colorido, uma silhueta graciosa, uma paisagem luminosa, etc.): para experienciá-lo ninguém tem necessidade da mediação de um ensino. (JOUVE, 2012, p.133-134)

Tal posicionamento nos faz pensar que o prazer estético na leitura literária na escola não deve ser o objetivo de ensino. Cosson (2009, p.26) parece aproximar-se dessa ideia ao questionar: "Afinal, se lemos as obras literárias fora da escola com prazer sem que nos sejam dadas instruções especiais, por que a escola precisa se ocupar de tal forma de leitura?". Porém, para o autor, mesmo a leitura fora da escola está condicionada pela maneira como a escola ensinou. Nesse sentido, a escola apresenta influência direta na forma como o leitor concebe a leitura literária, na escola ou fora dela.

Portanto, cabe à escola desenvolver o letramento literário ao lado do prazer de ler, pois se o aluno não gostar de ler na escola também poderá ter pouco interesse por ler fora dela. É importante lembrar que não se trata apenas de ensinar o aluno a ter prazer pela leitura, mas possibilitá-lo a práticas de letramento literário de forma efetiva.

Para isso, o aluno precisa começar a ler o texto literário e desenvolver o gosto por essa leitura, pois o prazer de ler é importante para que se forme um sujeito leitor que consiga fazer uma leitura do texto literário de forma mais abrangente. Um leitor que a partir do gosto pela leitura possa intuir sobre o texto, dialogar com ele, refletir e avaliar sobre o que lê.

A prática em sala de aula no Ensino Fundamental II

A prática em sala de aula, que será apresentada a seguir, foi desenvolvida na Escola de Ensino Fundamental José Manuel de Araújo, no município de Tailândia/PA, com uma turma de 8ºano do Ensino Fundamental II. Essa turma era formada por 35 alunos, sendo um deles deficiente visual. Estudavam pela manhã, de 7h30min às 12h15min, mas nem todos foram frequentes em todas as aulas referentes à prática do projeto.

Para as atividades de letramento literário com a obra *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, consideramos a sequência básica proposta por Cosson (2009): motivação, introdução, leitura e interpretação. As leituras foram divididas em três oficinas, com práticas de estratégias de leitura apontadas por Girotto e Souza (2010).

As oficinas de leitura foram desenvolvidas entre os meses de novembro e dezembro de 2018, com início em 06/11 e fim no dia 05/12/2018. A primeira etapa do projeto foi a apresentação do mesmo aos alunos, no dia 06/11. Na sequência tivemos a aplicação das seguintes oficinas:

- Oficina 1: Motivação e introdução;
- Oficina 2 : Leitura da obra *Morte e Vida Severina*: livro, animação e filme;
- Oficina 3: Interpretação final: Exposição literária *Morte e Vida Severina*

A *primeira oficina* teve como objetivo aproximar os alunos da obra e motivá-los a leitura, levando-os a ter informações prévias que os ajudariam no momento da leitura da efetiva do texto. Podemos dizer que os alunos fizeram uma leitura prévia da obra, a

partir de elementos externos e internos à obra, como: as capas, o título, o nome do personagem principal: Severino, o autor e o espaço.

Para realização dessa oficina, a turma foi dividida em cinco grupos. Cada grupo ficou responsável por pesquisar, discutir em grupo e em seguida socializar com todos da turma o entendimento que tiveram sobre um dos elementos mencionados.

Na *segunda oficina*, partimos para uma leitura mais aprofundada da obra, considerando o livro impresso, a obra em desenho animado (animação) e o filme. Dessa forma, a oficina foi organizada da seguinte maneira:

Aula introdutória: Leitura de apresentação da obra original escrita por João Cabral de Mello Neto (em grupo) - 45 min

O objetivo dessa aula foi trabalhar a estratégia de leitura: conexões- Conhecimentos prévios. Para isso, os alunos fizeram a primeira leitura (em grupo) da obra *Morte e Vida Severina.*

Em seguida os alunos fizeram outra leitura do trecho inicial do poema, a apresentação de Severino- "O retirante explica ao leitor quem é e a quem vai"- Partindo de seus conhecimentos prévios discutiram com seus colegas de grupo e, na sequência, com a turma, apresentando o que conseguiram encontrar no texto, assim como as dificuldades que sentiram na leitura. (45 min)

Prática guiada: inferências, visualização- 90 minutos.

Os alunos leitores inferiram sentido ao texto, atribuindo significado a palavras desconhecidas, por exemplo. Assim utilizaram seus conhecimentos prévios e estabeleceram relações com as dicas do texto para concluir seu entendimento sobre o mesmo. Com isso, tentaram predizer, criar uma interlocução com o texto.

Para essa etapa, os alunos centraram a leitura no trecho: Encontra dois homens carregando um defunto numa rede, aos gritos de "Ó irmãos das almas! Irmãos das almas! Não fui eu quem te matei não!", sob nossa orientação. Praticamos, portanto, a estratégia juntos, uma leitura partilhada, fazendo reflexão sobre o texto e construindo significados para ele por meio de discussão, professor e alunos.

Leitura independente 1: sumarização- 45 a 90 minutos.

Os alunos fizeram a leitura independente do trecho "O retirante tem medo de se extraviar por seu guia, o Rio Capibaribe, cortou com verão".

Nessa etapa, orientamos os alunos como fazer a leitura, com marcações a lápis ao lado do texto, etc. Porém, os alunos, sozinhos, praticaram a estratégia. Fizeram anotações sobre o conhecimento prévio: fatos que já sabiam sobre a obra (o trecho em estudo), perceberam estrutura do texto, se havia subtítulos importantes, fizeram perguntas ao texto.

Leitura Independente 2: Estratégia de leitura: Síntese. 90minutos

Para essa atividade, a turma foi dividida em cinco grupos. Cada grupo fez uma nova leitura de três trechos da obra e discutiu entre si, em seguida abriram uma roda de conversa com toda a classe, apontando suas interpretações (sínteses).

Leitura Independente 3: Leitura da animação (adaptação da obra em desenho animado): 90 minutos

Para essa leitura, os alunos precisaram considerar o modo de leitura contexto-leitor. Eles buscaram traçar paralelos entre a obra e suas histórias de vida (Cosson, 2017). Para isso, aplicaram estratégia(s) de leitura das aulas anteriores, a fim de obter novas interpretações da obra, a partir do recurso audiovisual.

A aula iniciou com a apresentação dos objetivos da leitura. Em seguida, os alunos assistiram à animação, fazendo suas observações de leitura. Depois fizeram uma discussão em grupo e, na sequência, apresentaram suas experiências da leitura com a turma.

Leitura independente 4: leitura do filme. 90 minutos

Nessa leitura, os alunos deveriam considerar as estratégias de leitura executadas anteriormente, observando o que há de diferente entre o filme e os dois outros textos-livro impresso e animação. (visões do diretor e do autor, visualização de imagens, sons, etc.).

Inicialmente foi apresentado o objetivo da leitura aos alunos. Depois foi exibido o filme e os alunos deviam assistir fazendo suas anotações sobre suas percepções acerca do mesmo. Ao término do filme, os alunos apresentaram suas interpretações.

Avaliação: partilha das experiências com a prática de leitura

Esse momento de avaliação foi feito por meio de uma discussão oral entre professor e alunos participantes das oficinas. Assim, foram respondidas questões como: de qual versão da obra os alunos mais gostaram? O que deu certo? Conseguiram alcançar os objetivos?- 15 a 20 minutos.

A *terceira oficina* foi parte final da sequência básica de leitura, onde os alunos expuseram suas interpretações. Essa oficina foi direcionada com antecedência a realização, visto que os alunos precisavam se organizar para realizá-la. Houve nessa etapa uma exposição literária sobre a obra, onde os alunos apresentaram as atividades de interpretação que fizeram desde a primeira oficina até a última, mostrando as diferentes interpretações que tiveram durante a leitura de *Morte e Vida Severina*. Entre as apresentações tivemos: o teatro, uma interpretação da obra por meio da música *Morte e Vida Severina*, de Chico Buarque, texto escrito, exposição oral de apresentação da obra aos visitantes da exposição literária.

Alguns resultados

A pesquisa ainda não foi concluída, faltando uma análise mais aprofundada dos dados. Porém, alguns resultados já podem ser apontados, partindo de uma visão mais geral sobre a prática de letramento em sala de aula.

No que se refere à primeira oficina, cujas etapas não foram descritas com mais detalhes, nesse trabalho, podemos dizer que foi muito satisfatória, tendo em vista que conseguimos alcançar o objetivo inicial. Pois a maioria dos alunos participou das atividades e demonstrou interesse pela obra. Por outro lado, não podemos deixar de dizer que alguns não participaram de todas as etapas dessa oficina, gerando certo conflito entre o grupo, o que não impediu a realização da atividade.

A última etapa dessa oficina foi a apresentação por grupo sobre o assunto pesquisado e discutido entre eles. Destacamos a terceira apresentação que foi sobre as capas do livro. O grupo mostrou as capas e cada aluno fez uma leitura conforme a interpretação que teve para cada capa. Para essa apresentação a equipe utilizou dois livros impressos, com capas diferentes e outras capas foram apresentadas através do computador.

Para eles, as capas dizem muito sobre a obra, pois cada imagem representa algo sobre ela. Uma delas, por exemplo, de acordo com suas interpretações, representa o nascimento de uma *Vida Severina*; já a capa da história em quadrinhos, com a imagem do Severino e uma sombra, para eles representa a vida e a morte, Severino era sempre perseguido pela morte por meio de uma vida de sofrimento. A capa do livro de edição especial, com a imagem de um urubu, na visão do grupo, significa morte, dor e sofrimento.

Essa equipe fez uma excelente apresentação. Todos os alunos se empenharam na atividade em todas as etapas. Na avaliação da oficina os alunos demonstraram grande entusiasmo com a atividade, gostaram muito e se interessaram em saber mais sobre a obra.

Isso nos mostra que é possível envolver os alunos em atividades que os convidem para entrar na leitura do texto literário. Conforme Cosson (2009, p. 55), "O sucesso inicial do encontro do leitor com a obra depende de boa motivação", o que ocorreu, ao menos em parte, com os alunos desse grupo por meio dessa oficina.

Na segunda oficina, mais extensa, onde praticamos estratégias de leitura para que os alunos construíssem sentido ao texto literário em estudo, percebemos algumas dificuldades nos alunos, principalmente no que se refere ao conhecimento do vocabulário, pois muitas palavras eram desconhecidas para a maioria.

Isso gerou certa inquietação nos alunos, suprimida com o auxílio do dicionário e pela prática das estratégias de leitura. A prática guiada, por exemplo, permitiu aos alunos inferirem sentido a palavras desconhecidas a partir de outras que já conheciam.

Destacamos nessa oficina, a leitura independente 3, a qual despertou bastante interesse dos alunos. Percebemos que a obra em animação contribuiu para que eles visualizassem melhor a narrativa e suprimissem algumas dificuldades encontradas no texto escrito, as imagens e o som, por exemplo, facilitaram o entendimento deles e o que não conseguiram perceber no escrito, entenderam assistindo ao desenho animado.

Quanto ao filme (leitura independente 4), parte dos alunos não gostou. Mas todos que estavam presentes na oficina participaram das discussões sobre a obra. Durante as discussões em grupo, alguns alunos ainda demonstravam insegurança quanto ao entendimento da obra, pois achavam que suas interpretações estavam equivocadas.

Porém ao serem estimulados a pôr em prática as estratégias de leitura trabalhadas durante as oficinas, a falar sobre o que conseguiram perceber na obra considerando o texto, a animação e o filme, perceberam que tinham alcançado um entendimento sobre ela, que não era igual à interpretação do colega ou do professor, mas que havia chegado a um entendimento.

Alguns alunos associaram a vida sofrida de Severino a tantas realidades próximas às deles, com familiares, vizinhos ou pessoas que já viram sair de sua terra em busca de uma vida melhor em outra região. Quanto à versão que mais gostaram da obra, uma

parte gostou do livro impresso, outros do filme e outros do desenho, principalmente os que sentiram dificuldade em entender o texto escrito.

É importante ressaltar que a utilização das estratégias de leitura foi uma maneira de ajudar o aluno a compreender, a construir sentidos ao texto e não apenas uma prática mecânica em sala de aula. Cosson (2017) nos chama a atenção para isso, o cuidado que devemos ter ao adotar a prática de estratégias de leitura para não tornarmos a leitura uma prática mecânica.

Considerações finais

De modo geral, foi possível perceber que para os alunos a leitura com foco no texto literário foi diferente, mostraram-se interessados e, ainda que tenham sentido dificuldade, a maioria participou ativamente das atividades propostas.

A respeito da prática em sala de aula, as oficinas contribuíram para que os alunos desenvolvessem práticas de leitura que não faziam antes, visto que vivenciaram de forma prática e significativa essas atividades. Além disso, nos levaram, enquanto professor, a mudanças em nossas práticas, pois buscamos novas leituras e passamos dar maior espaço e importância à literatura em sala de aula. O letramento literário cumpre, pois, um papel social e leva à materialidade da literatura nas práticas sociais (no contexto escolar ou fora dele). A escola pode, portanto, contribuir para que esse letramento se concretize no cotidiano dos alunos.

Referências

ANTUNES, Irandé. A leitura: de olho nas suas funções. In:_____. *Língua, texto e ensino*: outra escola possível. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. Capítulo 11, p. 185-206.

COSSON, Rildo. *Círculos de leitura e letramento literário.* São Paulo: Contexto, 2017.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário:* teoria e prática. 1. Ed., 3ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2009.

COSSON, Rildo; SOUZA, Renata Junqueira. *Letramento Literário:* uma proposta para sala de aula. Acervo digital da UNESP, 2011. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40143/1/01d16t08.pdf>. Acesso em: 23 abril 2018.

FERRAREZI JR., Celso. A leitura na escola. In Ferrarezi Jr.; Carvalho, Robson Santos de. *De alunos a leitores*: o ensino da leitura na educação básica. – 1. ed.- São Paulo: Parábola Editorial, 2017.

GIROTTO, Cyntia Graziella Guizelim Simões; SOUZA, Renata Junqueira. Estratégias de leitura: para ensinar alunos a compreender o que leem. In: SOUZA, Renata Junqueira. *e tal. Ler e Compreender:* Estratégias de leitura. Campinas: Mercado de Letras, 2010. Capítulo II, P. 45-114.

JOUVE, Vincent. *Por que estudar literatura?* Tradução de Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. – São Paulo: Parábola, 2012.

OLIVEIRA, Maria do Socorro. Gêneros textuais e letramento. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, Belo Horizonte, V. 10, n. 2, p. 325- 345, abril-junho, 2010. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3398/339829613008.pdf>. Acesso em: 25 abril 2018.

STREET, Brian. *Letramentos sociais:* abordagens críticas do letramento, na etnografia e na educação. Tradução Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

STREET, Brian. Perspectivas interculturais sobre o letramento. Tradução de Marcos Bagno. *Filologia E Linguística Portuguesa*, São Paulo, v.8, p. 465-488, 2006. Disponível em: < https://doi.org/10.11606/issn.2176-9419.v0i8p465-488 >. Acesso em: 15 maio 2018.

SILVA, Ezequiel Theodoro. Formação de leitores Literários: o professor leitor. In: SANTOS, Fabiano dos; MARQUES-NETO, José Castilho; ROSING, Tânia M.K. (Organizadores). *Mediação de leitura: discussão e alternativas para a formação de leitores*. São Paulo: Global, 2009. P.23-36

YUNES, Eliana. *Professor Leitor*: uma aprendizagem e seus prazeres. (ilustrações Bruno Palma e Silva). Curitiba (PR): Hum Publicações, 2016.

METALINGUAGEM E FIGURA E FUNDO NA LEITURA DE NARRATIVAS LITERÁRIAS

Natália do Nascimento Ferreira (UFRJ)[1]

Resumo: Este trabalho é uma reflexão acerca de uma proposta pedagógica de leitura de narrativas literárias, com alunos de ensino fundamental II, a partir da diferenciação entre planos discursivos (HOPPER & THOMPSON, 1980) pelo trabalho de metalinguagem (GERHARDT, 2017). Hopper sinaliza que as informações de Figura são aquelas que compõem o esqueleto estrutural da narrativa e que, por essa razão, se configurariam como as mais relevantes do texto. Porém, há controvérsias sobre a relevância estar necessariamente nas estruturas de Figura, especialmente quando se trata da leitura de textos literários. A reflexão aqui proposta também avança sobre o importante papel do professor na construção do aluno leitor (COLOMER, 2007).

Palavras-chave: Educação literária; Narrativas literárias; Figura e fundo; Metalinguagem

Partindo de uma realidade escolar em que se detectaram graves dificuldades de leitura, buscou-se pensar em uma intervenção pedagógica, para alunos de ensino fundamental II, que ajude no desenvolvimento da leitura de narrativas literárias, a partir da diferenciação entre os planos discursivos (HOPPER & THOMPSON, 1980) pelo trabalho de metalinguagem (GERHARDT, 2017).

A motivação principal para este trabalho foi perceber nos alunos dificuldade em estabelecer um modelo de discurso mental em que as personagens desempenhem ações sequenciadas dentro de uma temporalidade, sem perder-se da sequência da história, da ideia principal que a conduz. Observou-se que muitos alunos têm dificuldade em relacionar e organizar de maneira progressiva as informações de um texto narrativo, produzindo enredos com ideias que, muitas vezes, parecem um "amontoado" que se relaciona, mas não se encadeia. Então, fez-se um prognóstico de que a dificuldade primária dos alunos estaria no reconhecimento das informações mais e menos relevantes da narrativa. Levantou-se também a hipótese de que atividades metacognitivas voltadas para o reconhecimento de informações centrais e periféricas da narrativa poderiam contribuir para identificação dos planos discursivos e, por conseguinte, para o desenvolvimento de habilidades de leitura e escrita mais estruturadas.

Segundo a Psicologia Cognitiva, a compreensão que o indivíduo possui sobre seu próprio processamento cognitivo é chamada de metacognição (JOU & SPERB, 2006). E,

[1] Graduada em Letras (UFRJ), mestranda no Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS (UFRJ), professora de educação básica (SME/RJ). Contato: nataliadonf@gmail.com.

de acordo com Gerhardt (2017), a capacidade de pensar sobre si mesmo possibilita ao ser humano utilizar estratégias metacognitivas tanto para entender elementos da vida cotidiana quanto para entender o próprio processo de compreensão.

> Prever, escolher, definir, ajustar, modificar, avaliar, identificar potencialidades e limitações para a execução de ações, e também detectar e solucionar problemas que envolvem conceitos e significados são algumas das estratégias metacognitivas que usamos em nossa vida cotidiana para administrar nosso entendimento sobre as coisas do mundo bem como sobre nosso próprio processo de compreensão (GERHARDT, 2017, p. 26).

Desenvolver-se metalinguisticamente, portanto, significa desenvolver a capacidade de avaliar e monitorar os próprios processos de linguagem (falar, ler, escrever), o que confere maior consciência e autonomia nas práticas sociais que tomam a linguagem como objeto. (GERHARDT, 2017).

Além de consciência, outros dois fatores contribuem para o desenvolvimento metalinguístico: o erro e o acerto. A escola deve promover nos alunos uma postura crítica e um pensamento reflexivo sobre suas práticas de linguagem para que eles, reconhecendo seus erros e acertos, iniciem um controle consciente sobre suas experiências linguísticas. A tomada de consciência sobre essas duas possibilidades contribui no desenvolvimento de habilidades de metacognição/metalinguagem, e na medida em que os educandos refletem e agem sobre suas próprias práticas de uso de linguagem, o foco do ensino recai também sobre o aluno (sujeito), e não mais somente sobre o objeto linguístico.

De acordo com Gombert (2003), crianças pequenas são capazes de manipular a linguagem espontaneamente em forma de compreensão e produção, acontecendo apenas mais tarde o desenvolvimento das capacidades metalinguísticas, ou seja, o controle consciente das operações da língua. Ainda segundo o autor, essas capacidades "(...) resultam de aprendizagens explícitas, mais frequentemente de natureza escolar" (GOMBERT, 2003, p. 21). Desse modo, a escola deve proporcionar atividades que visem o desenvolvimento metalinguístico necessário ao aperfeiçoamento do ato de ler e escrever, oferecendo aos alunos cada vez mais a oportunidade de monitorar conscientemente os usos de componentes linguísticos em discursos.

A aprendizagem da língua escrita – diferente da aquisição da língua oral, que se encontra sob a dependência de pré-programações inatas, automaticamente ativadas quando o indivíduo (ainda bebê) entra em contato com a linguagem de seu ambiente – resulta de um processo metacognitivo (GOMBERT,1990), quer dizer, um conhecimento

consciente da estrutura formal (fonológica e morfossintática) e das regras de sua língua. Para que se inicie e elabore a competência da leitura e escrita nos alunos, portanto, é preciso ajudá-los a desenvolver uma consciência explícita das estruturas linguísticas que eles deverão manipular intencionalmente, ou seja, fazê-los agir cognitivamente sobre a própria linguagem.

Partindo desse ponto de vista, cabe ao aluno o papel ativo de agenciador do próprio saber, aquele que vai monitorar o próprio processo cognitivo durante o ato de leitura e escrita, e cabe ao professor a posição de mediador, que ajuda na construção de significados e estratégias que auxiliam e facilitam nos processos linguísticos. (GONÇALVES, 2008).

A proposta deste trabalho, no que se refere à leitura de narrativas literárias, a partir dessa concepção metacognitiva de professor mediador e de aluno protagonista do próprio saber, é elaborar uma estratégia que desenvolva nos alunos consciência sobre os procedimentos de organização textual concernentes aos conceitos de Figura e Fundo que advêm da Gestalt, teoria proveniente da psicologia do século XX.

Pela perspectiva da Gestalt, foi possível identificar dois planos que constituem o *perceptum*: o plano de relevo, em que os elementos se salientam, e um plano de fundo, que serve de moldura para o primeiro. Partindo do estudo comparativo entre várias línguas, Hopper (1979) aplicou essa teoria à linguística e identificou dois planos distintos, porém complementares no funcionamento das narrativas: o plano de Figura e o plano de Fundo.

Para Hopper & Thompson (1980), a distinção entre Figura e Fundo não se estabelece apenas a partir de um traço, mas sim de um conjunto deles que determina a altura da sentença na escala de transitividade: quanto maior for o grau de transitividade, mais a sentença tenderá a compor o plano da Figura. Contudo, a primeira característica – diferença básica – apresentada pelos autores para estabelecer distinção entre os planos foi a sequencialidade das orações.

Segundo eles, o plano de Figura constitui-se com fatos que se sucedem uns aos outros em compatibilidade com a ordem em que aparecem no mundo real, revelando uma ordem icônica em sua organização. O mesmo não ocorre com os eventos de Fundo que, caracterizados pela simultaneidade, coexistem com os de Figura, ampliando-os ou

comentando-os. Os eventos de Fundo, através da descontinuação da ação, explanam as circunstâncias dos fatos, reforçando e comentando o relatado pela Figura.

Os autores sinalizam que as informações de Figura são aquelas que compõem o esqueleto estrutural da narrativa e que, por essa razão, se configurariam como as mais relevantes do texto. Contudo, há controvérsias sobre a relevância estar necessariamente nas estruturas de Figura (SILVEIRA,1990), especialmente quando se trata de um texto literário cuja intenção comunicativa edifica-se em bases sobretudo estéticas, indo muito além da função utilitária.

No romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, por exemplo, o narrador-personagem, através da escrita, refaz a trajetória da própria vida. A intenção é levar o leitor, a partir da construção de uma temporalidade dupla e distinta, ao íntimo do indivíduo casmurro, solitário e concebido em meio a tantas contradições. O narrador-personagem Dom Casmurro coloca em oposição, de forma simultânea, o reconto do passado ao próprio momento da evocação, criando uma dupla visão dos fatos ao tentar "atar as pontas da vida"; ou seja, ao mesmo tempo em que expõe os acontecimentos (Figura), avalia-os e analisa-os (Fundo). Nessa perspectiva, Machado se vale de estruturas de Fundo, descrições e digressões – desvios momentâneos do "assunto central" –, como fundamentais recursos de alongamento e construção do romance (NUNES, 2003). Essa distensão do discurso – tão importante na estruturação da própria obra – quebra a sequência de estruturas de Figura, provocando descontinuidades à temporalidade (anacronias) e repercutindo na ordem da narrativa.

No romance referido, portanto, mais do que a contação da história sequenciada, há vários episódios de reflexões e digressões que encaminham o leitor ao que de fato é relevante: o aprofundamento da dialética do personagem fundada na comutação das suas diferenças através do tempo como categoria filosófica do romance.

No percurso pedagógico pretendido, para efetivação da estratégia elaborada, entendeu-se, então, que, para que fosse possível a construção da ideia de que a relevância se encontra na sequenciação das ações, o trabalho em sala de aula deveria começar com narrativas de sequenciação linear, centradas na ação, na ordem cronológica. Por isso, esta proposta prevê a leitura de contos populares a princípio, sem, contudo, perder de vista que a trajetória de construção do aluno leitor não pode somente se limitar a leitura desse tipo de narrativa.

As narrativas literárias compõem um grandioso e vasto espectro de possibilidades textuais. E mesmo que se escolha apenas o gênero conto, como é a intenção deste trabalho, conta-se com um amplo conjunto de obras distintas. Ainda pensando na narrativa de Machado de Assis, se tomarmos como exemplo o conto *A cartomante*, deparamo-nos com um texto cuja trama não se desenrola em ordem estritamente linear, pois há regressões e digressões que costuram a narrativa. O conto já inicia com o conflito instaurado e a situação inicial só nos é apresentada em uma reminiscência do narrador, a posteriori, bem diferente do que costuma acontecer com os contos populares, cujos impulsos narrativos centram-se na ação e não na consciência e estruturam-se com base em conflitos externos aos personagens e sequenciados linearmente.

Limitar a experiência de leitura em sala de aula aos contos populares seria fomentar as dificuldades de leitura dos alunos, visto que essas também estão associadas a introjeção limitada de modelos de leitura (COLOMER, 2007). É importante, portanto, expandir as possibilidades de introjeção de modelos narrativos para se alcançar o progresso da educação literária; ou seja, é preciso compor o trabalho com os contos populares com outras possibilidades pedagógicas, como a mediação de narrativas complexas.

> As causas das dificuldades das crianças também têm a ver com os modelos que suas leituras lhe proporcionaram; podemos pensar que seja, talvez, o predomínio do conto popular o que contribuiu para que as crianças não percebam a necessidade de explicar os pensamentos dos personagens. Justamente, o conto popular tem seu impulso narrativo na ação e não na consciência. Baseia-se em um conflito externo que deve ser vencido pela destreza ou pela inteligência. Seus personagens (...) correspondem a arquétipos funcionais, que não precisam outra descrição que sua simples menção. A interiorização deste modelo pode fazer as crianças acreditarem que estes aspectos não são relevantes(...). (COLOMER, 2007, p.167)

É preciso que também sejam trabalhadas, em sala de aula, narrativas com motivações psicoemocionais, que fujam da marcação objetiva da temporalidade; narrativas que revelem a existência de um jogo de alternância entre presença/ausência do narrador, em que o narrador se refere ao leitor, traz a realidade anímica das personagens através do discurso indireto livre, mostra a trama se desenrolando para além da ordem estritamente linear, com antecipações e retrospectivas perfeitamente orquestradas nas diferentes vozes do textos (narrador/personagens); narrativas compostas por personagens profundas, com descrições que trazem seus mundos mentais, suas intenções e emoções. Afinal, como bem pontua Colomer (2007, p.167), a leitura e a escrita dos alunos não

podem “melhorar substancialmente se não se ampliam os aspectos a considerar no aprendizado da narrativa”.

Colomer (2007) pontua ainda que, embora o ensino dessa complexidade, em espaço escolar, não se explicite aos leitores iniciantes e possam aparecer apenas de forma implícita, é necessário que os professores tenham em mente esses conhecimentos e seus desdobramentos a fim de que possam ressaltar suas presenças durante as leituras dos textos em sala de aula, promovendo, dessa forma, a melhor apreciação das obras por parte dos alunos.

Além disso, professor precisa estar atento ao acervo literário que escolherá para compor a programação e planejamento pedagógico das aulas de língua portuguesa e literaturas:

> (...)é na seleção de textos que se inicia a escuta; aí o ouvido do mediador começa a se apurar. A escolha de textos vigorosos, abertos, desafiadores, que não caiam na sedução simplista e demagógica, que provoquem perguntas, silêncios, imagens, gestos, rejeições e atrações, é a antessala da escuta.
> O momento da seleção de textos sempre supõe a consideração, de modo mais ou menos categórico, de representações, teorias e problemas acerca da literatura, da leitura e dos leitores. (BAJOUR, 2012, p. 51, 52)

O papel do professor, portanto, no que se refere à educação literária e à formação de leitores mais proficientes, é evitar que o ensino se limite à narração de mediação simples, visando sempre a construção de uma experiência diversificada de leitura para os alunos. O trabalho com literatura se dá por acúmulo e comparação (COLOMER, 2007). Se não há o acúmulo de experiências com textos literários, se não há diversificação, não há repertório para comparação, não se constrói um processo profícuo para que os alunos sejam autônomos e capazes de criar as variadas entradas em qualquer tipo de texto que a eles se apresente.

> Saber como funcionam os livros infantis pode ajudar a criar um programa mais preciso de ensino literário na escola (quando chamar a atenção sobre cada elemento construtivo, quando nomeá-lo, quando sistematizar o conhecimento de suas possibilidades) e pode ajudar a utilizar estes textos como exemplos compartilhados ou como leituras para um progresso programado.
> (COLOMER, 2007, p. 172)

Embora a formação do leitor seja a composição de uma trajetória perpassada por várias outras frentes, que não só a escola (família, instituições religiosas, entidades culturais etc.), em países em contexto de expropriação cultural, como é o caso do Brasil, o professor tem papel imprescindível na construção dessa trajetória, justamente por ser,

na maioria das vezes, a única ponte do aluno com capital social-cultural (COLOMER, 2007).

Conclui-se que o professor tem papel fundamental de mediador para formação do aluno leitor em espaço escolar. Ele deve ter em mente, na leitura de narrativas literárias, que a intenção comunicativa e o tipo de texto interferem na percepção da relevância dos planos discursivos em que os textos se organizam. Além disso, é recomendável que tenha consciência também de que o uso de qualquer teoria ou estratégia pedagógica utilizada para criação de ações de leitura devem estar a serviço da construção de um percurso vasto e diversificado de leitura, para que os alunos introjetem modelos variados e possam, na construção do monitoramento de seu percurso cognitivo no ato de ler, alcançar os variados significados que os textos possibilitam, tendo a dissecação dos planos discursivos o propósito de fazer melhor compreender as estruturas para alcançar os projetos de criação de sentido de cada narrativa.

Referências

ADAM, Jean-Michel. **Les textes: types et prototypes**. Paris: Nathan, 1992

ASSIS, Machado de. **A cartomante e outros contos**. São Paulo: editora Moderna,1995.

_____. **Dom Casmurro**. Volume 1. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994.

BAJOUR, Cecília. **Ouvir nas entrelinhas: o valor da escuta nas práticas de leitura**. São
Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis _ in: **Vários Escritos**. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COLOMER, T. **Andar entre livros: a leitura literária na escola**. Trad. de Laura Sandroni, São Paulo: Editora Global, 2007.

GERHARDT, Ana Flávia Lopes Magela. **Ensino de Gramática e desenvolvimento metalinguístico: teorias, reflexões e exercícios**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pontes, 2017.

GOMBERT, Jean Emile. **Le développement métalinguistique**. Paris: PUF, 1990.

_____. Atividades metalingüísticas e aprendizagem da leitura. In: M. R. Maluf (Org.), **Metalinguagem e aquisição da escrita: Contribuições da pesquisa para a prática da alfabetização**. (pp. 19-63). São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

GONÇALVES, Suzana. **Aprender a ler e compreensão do texto: processos cognitivos e estratégias de ensino**. Revista Iberoamericana de Educación. n. 46, p. 135-151, 2008

HOPPER, Paul J. Aspect and Foregrounding in Discourse. In: **Discourse and syntax**. Ed. By Talmy Givón. New York: Academic Press, 1979

_____ & THOMPSON, Sandra. Transitivy in grammar and discourse. In **Language**, v.56 (2): 251-299, 1980

JOU, Graciela Inchausti de; SPERB, Tania Mara. A metacognição como estratégia reguladora da aprendizagem. In: **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, vol.19, n.2, p.177-185, 2006.

KOFFKA, Kurt. **Princípios de psicologia da Gestalt**. São Paulo, Editora Cultrix, 1975.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2003.

SILVEIRA, Elizabeth. **Relevância em Narrativas Orais**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1990.

A POESIA DE CORDEL E O LETRAMENTO LITERÁRIO NO CONTEXTO ESCOLAR[1]

Zilene Fernandes de Sousa Santana (UNIFESSPA)[2]

Resumo:
A leitura no âmbito escolar tem sido consideravelmente discutida, principalmente por professores de língua portuguesa. Perguntamo-nos, muitas vezes, se as estratégias que estamos desenvolvendo em sala de aula para inserir os alunos nas práticas de leitura literária têm sido relevantes. Cosson (2016) relata o fato de a literatura ser necessária na escola, não somente com o propósito de ensino escolar, mas como proposta de inserção do aluno a um mundo de perspectivas leitoras. Nesse sentido, este artigo apresenta uma reflexão sobre a leitura de cordel em sala de aula como fonte de saber e prazer.

Palavras-chave: Escola; Leitura; Literatura de Cordel; Alunos.

Introdução

A literatura popular, mais precisamente o cordel, geralmente está pouco presente na escola, e oportunizar o contato dos alunos com esse gênero é de suma importância para resgatar essa cultura e ao mesmo tempo envolver estes sujeitos com a leitura de cordéis, que além de ser prazerosa carrega uma história da região Nordeste do país.

O texto literário deve ter uma maior dimensão do que geralmente tem no ensino fundamental. O que acontece é que a maioria dos alunos chegam ao ensino médio com pouco ou quase nada de conhecimento sobre os textos literários. Isso, provavelmente, se dá pela pouca importância que se tem dado a leitura literária nesta etapa de ensino.

O acesso aos mais variados textos literários é direito de qualquer aluno, não somente o acesso, mas também a leitura de forma prazerosa. É sabido que, em muitos casos o texto literário é usado apernas para fins de atividades sobre a gramática. Esse modo deturpado de leitura na sala de aula ocasiona a repulsa do aluno para com a leitura.

Nesse sentido, nos vemos inseridos em uma realidade em que é preciso cativar o nosso aluno para a leitura, mostrar que esta pode ser apenas por prazer e não para cobranças e mais cobranças.

Assim, percebemos na literatura de cordel uma oportunidade muito relevante de leitura em sala de aula. De forma que o acesso a essas leituras contribuam para instigar

[1] Esse texto integra a pesquisa de mestrado A literatura de cordel em foco: uma pesquisa sobre a recepção em uma turma de 3ª Etapa da EJA.

[2] Mestranda do Mestrado Profissional em Letras (UNIFESSPA). Licenciada em Língua Portuguesa (UVA). Professora de Língua Portuguesa no município de Goianésia do Pará – PA. Bolsista CAPES. E-mail: sousazilene@yahoo.com.br

o interesse do aluno, perdido no caminho da leitura do texto somente com fins gramaticais.

Para tal, o presente artigo apresenta algumas reflexões acerca de uma pesquisa ação, desenvolvida na Escola de Ensino Fundamental Gov. Alacid Nunes, com alunos da 3ª Etapa da Educação de Jovens e Adultos, acerca da leitura do texto literário na sala de aula como fonte de prazer que contribua para o desabrochar de alunos leitores.

A leitura da Literatura de Cordel como fonte de prazer

A leitura como fonte de prazer deve ser estimulada sempre. Faz-se necessário primeiro, cativar o aluno para gostar de ler, e então inseri-lo em outras possibilidades a partir da leitura do texto literário.

De acordo com Marisa Lajolo, "em situações escolares, o texto costuma virar pretexto, ser intermediário de aprendizagens outras que não ele mesmo" (LAJOLO, 1988, p. 53).

O texto como pretexto continua sendo levado para a sala de aula e, continuará sendo. Para que isso não se perpetue é necessária a mudança de postura do professor frente a leitura do texto literário em sala de aula.

Pode-se mencionar ainda, que a formação de leitores é uma questão de jardinagem (CAVALCANTE, 2016, p. 28). Nesse sentido, ao almejar que nosso aluno se encante pela leitura, precisamos preparar a terra, plantar as sementes e regar adequadamente para que se torne um belo jardim. E não é sempre cobrando atividades, levando o texto como pretexto, que esse jardim florescerá. Logo, "na arte de promover a leitura temos que agir como jardineiros cuidadosos" (Ibidem)

Regina Zilberman (2008), diz que a leitura está presente nas escolas desde seu surgimento, antes com o intuito de transmitir um padrão linguístico. Hoje, para formar leitores. Assim sendo, é necessário conceber "a leitura não como o resultado satisfatório do processo de letramento e decodificação de matéria escrita, mas como atividade propiciadora de experiência única com o texto literário" (ZILBERMAN, 2008, p. 16).

Não é possível medir a responsabilidade do professor mediante a formação ou não do aluno leitor. Pode-se dizer que, a figura do professor leitor, amante da leitura literária pode cativar o aluno. E que a maneira que o professor leva a leitura literária para a sala de aula pode afastar, para não usar um termo mais drástico, o aluno definitivamente da leitura, principalmente a literária. Nesse sentido, "o primeiro

requisito, para que o contato aluno/texto seja manos doloroso possível é que o mestre não seja um mau leitor. Que goste de ler e pratique a leitura" (LAJOLO, 1988, p. 53)

Regina Zilberman (2008), nos traz uma interessante reflexão sobre a leitura dos textos literários.

> A leitura do texto literário constitui uma atividade sintetizadora, permitindo ao indivíduo penetrar o âmbito da alteridade sem perder de vista sua subjetividade e história. O leitor não esquece suas próprias dimensões, mas expande as fronteiras do conhecido, que absorve através da imaginação e decifra por meio do intelecto. Por isso, trata-se também de uma atividade bastante completa, raramente substituída por outra, mesmo as de ordem existencial. Essas têm seu sentido aumentado, quando contrapostas às vivências transmitidas pelo texto, de modo que o leitor tende a se enriquecer graças ao seu consumo (ZILBERMAN, 2008, p. 17).

Então, de que forma levar a leitura para o nosso aluno, para que lhe pareça atraente? Existe uma receita para que o aluno goste de ler? Por que devemos levar a leitura de Literatura de cordel?

O primeiro pensamento que se tem, é de levar a leitura por prazer, fruição. Uma vez que, como já mencionado, geralmente o texto é levado para a sala de aula como pretexto, o que ocasiona o afastamento do leitor.

Rildo Cosson (2016), apresenta uma forma simples de organização para a leitura do texto literário em sala de aula. Essa organização, o autor chama de *Sequência Básica do letramento literário*. Essa sequência é uma das formas que o professor pode se utilizar e adequá-la de acordo com os seus objetivos, como bem afirma o autor.

Pensar o nosso aluno como um leitor mais assíduo, nos desperta para o fato de que assim como existem aqueles que quando adentram na escola já têm uma experiência de leitura, há também os que começam esse processo quando inicia a escolarização.

Segundo Silva e Martins (2010, p. 26), "grande parte da população brasileira aprende a ler na escola e tem acesso às primeiras leituras também nesse contexto." De acordo com as autoras, devido a isso, a escola é uma agência de letramento muito importante. Entretanto, "defendem que as práticas precisam ser refletidas e sistematizadas", assumindo primordialmente a promoção do ensino da leitura e da escrita.

Essa foi uma das razões por que resolvemos desenvolver um projeto de leitura com a Literatura de cordel. Além de serem poemas carregados de histórias, apresentam

as mais diversas temáticas e, por serem textos curtos, consideramos que nosso sujeito leitor não os receberia com repulsa.

Não receberia com repulsa? Como assim?

Nossos alunos pesquisados, ao serem perguntados sobre o gosto pela leitura, declararam "não gostar de ler livros", todos, sem exceção. Preocupação, foi o que pairou à primeira vista, no olhar de cada um ao receberem o convite para participarem da pesquisa. Entretanto, mesmo declarando "não gostar de ler livros", aceitaram participar.

A Literatura de cordel é, no mínimo apaixonante, e resolvemos, como *jardineiros*, plantar, digamos assim, essa semente naqueles alunos e observar de que forma a leitura do folheto de cordel seria recebido por eles.

Hélder Pinheiro (1995), na obra *A poesia na sala de aula*, ao falar do seu primeiro contato com o cordel, nos leva a imaginar o quanto pode ser significativo aos alunos terem contato com essa poesia que cativa, assim como afirma o autor acima mencionado.

> Foi da literatura de cordel que tivemos nosso primeiro contato com a poesia, através de violeiros, emboladores, familiares que recitam poemas ou pequenas quadras. Meu avô fazia "repente" com o nome de desconhecidos que por lá passavam. E o velho era analfabeto. [...] Foi nesse contexto que nasceu minha paixão pela poesia. [...] mesmo depois de iniciado na poesia dita culta, não pude abandonar o cordel. (PINHEIRO, 1995, p. 53).

Ao apresentar sugestões metodológicas para a leitura do folheto de cordel em sala de aula, Pinheiro (2013), faz a seguinte colaboração:

> Qualquer que seja a escolha, um aspecto precisa ser reforçado: o folheto é para *ser lido*. Ele pede *voz*. A sala de aula parece um espaço bastante adequado para a vivência de leitura de folhetos, uma vez que poderá ser transformada num lugar de experimentação de diferentes modos de realização oral. (PINHEIRO, 2013, p. 41)

Corroboramos com autor que a sala de aula é propícia à leitura do folheto de cordel. E devido a essa concordância é que fizemos essa experimentação de leitura e, podemos dizer que é possível despertar significativamente o interesse dos alunos por esse tipo de leitura.

A leitura inicial proposta aos alunos foi do Cordel *A chegada de Lampião no céu*, do cordelista Guaipuã Vieira. Organizamos três oficinas de leitura para a apresentação e

a leitura do Cordel na sala de aula com alunos da 3ª Etapa da Educação de jovens e Adultos, no turno noturno.

Oficina de leitura: O Cordel em foco

> Em que se baseia a leitura? No desejo. Essa resposta é uma opção. É tanto o resultado de uma observação como de uma intuição vivida. Ler é identificar-se com o apaixonado ou com o místico. É ser um pouco clandestino, é abolir o mundo exterior, deportar-se para uma ficção, abrir o parêntese do imaginário. Ler é muitas vezes trancar-se (no sentido próprio e figurado). É manter uma ligação através do tato, do olhar, até mesmo do ouvido (as palavras ressoam). As pessoas leem com os corpos. Ler é também sair transformado de uma experiência de vida, é esperar alguma coisa. É um sinal de vida, é um apelo, uma ocasião de amar sem a certeza de que vai amar. Pouco a pouco o desejo desaparece sob o prazer (BELLENGER, 1978 *apud* KLLEIMAN, 2008, p. 15).

Basear a leitura no desejo foi, de certo modo, o que almejamos fazer a partir da oficina de leitura do folheto de cordel *A chagada de Lampião no céu.* E podemos adiantar que esse desejo fluiu na maioria dos alunos participantes.

A oficina que será apresentada a seguir foi desenvolvida na Escola de Ensino Fundamental Gov. Alacid Nunes, no município de Goianésia do Pará – PA, com uma turma de 3ª Etapa da Educação de Jovens e Adultos. Essa turma era formada por 16 alunos, no turno noturno. O projeto foi desenvolvido no mês de novembro de 2018.

Com base na *Sequência básica* apresentada por Cosson (2016), desenvolvemos a oficina de leitura da forma como será descrita:

- *Motivação e introdução*: esta foi a etapa inicial da oficina de leitura. Nela além de apresentarmos a proposta de leitura aos alunos, desenvolvemos uma atividade cujo objetivo era motivá-los para o interesse no tipo de leitura que fariam. Levamos para a sala de aula duas sextilhas de Jerson Brito, *A sextilha na literatura de cordel.*

As sextilhas foram divididas em versos. E o objetivo era que os alunos formassem duas estrofes de seis versos. A atividade foi realizada e apesar de apenas um grupo ter conseguido formar as estrofes conforme as originais, todos os alunos se envolveram na atividade e gostaram da estratégia desenvolvida.

Aproveitamos a empolgação dos alunos com a atividade e introduzimos a apresentação do autor do cordel que leriam posteriormente, Guaipuan Vieira. Levamos dois textos impressos. Uma breve biografia do autor com foto e uma apresentação do

autor em forma de cordel. Comprovamos que, a autobiografia em forma de cordel, foi mais interessante, conforme os alunos destacaram.

> Sou um poeta do povo
> Meu diploma deixa a parte
> Para que não dificulte
> Eu descrever minha arte
> Porque ela é simples, pura,
> Como a força na natura
> Não precisa ter encarte.
>
> Meu saber na faculdade
> Só foi mesmo lapidado
> Não ensina ser poeta
> Por ser um dom consagrado
> Nem a minha identidade
> Perdeu sua dignidade
> De caboclo do roçado[3].

- *Leitura do folheto de cordel*: esse foi o segundo momento da oficina. Nele foi feita a leitura do folheto *A chegada de Lampião no céu*. Todos os alunos receberam um exemplar do folheto. Primeiramente, cada alunos fez uma leitura silenciosa, para familiarizar-se com o texto. Posteriormente, fizemos uma leitura coletiva do folheto em voz alta.

Percebemos que alguns alunos tiveram mais desenvoltura, outros nem tanto, mas todos participaram da leitura em voz alta. E declararam ter gostado daquela história. Para nós, o cenário já havia começado a mudar, já que haviam mencionado, anterior à leitura, "não gostar de ler livros".

A satisfação começou a aparecer em nós, com a declaração positiva da leitura feita em sala de aula.

- *Interpretação*: esse foi o terceiro momento da oficina de leitura. Nesta fase, dois grupos de alunos apresentaram uma encenação do folheto lido. Outro grupo fez uma outra leitura compartilhada, em que cada aluno representava um dos personagens. Posterior a apresentação dos alunos, abrimos uma roda de conversa sobre as impressões que tiveram durante as etapas da oficina. Apenas dois dos alunos se recusaram a falar. Entretanto, a roda de conversa foi muito proveitosa.

[3] Versos disponíveis no seguinte site > https://generoclandestino.wordpress.com/2015/12/11/literatura-de-cordel-guaipuan-vieira/

Encerrada as oficinas, todos os alunos quiseram ler outros folhetos. Levamos para a sala de aula variados folhetos. Cada aluno leu pelo menos, mais três folhetos, alguns alunos mais de três. Isso foi gratificante.

"Compreendemos que qualquer sugestão metodológica no campo do trabalho com a literatura de cordel pressupõe este envolvimento afetivo com a cultura popular" (MARINHO; PINHEIRO, 2012, 0. 126).

O envolvimento nas atividades de leitura do folheto de cordel foi muito prazeroso. Mas como bem afirma, os autores supracitados os procedimentos utilizados para atividades escolares não funcionam como receita, pois acontece de acordo com a realidade escolar. No entanto, as experiências que foram adquiridas, com as experimentações, para nós valeu muito a pena.

Considerações finais

A leitura é precisa em todas as etapas da nossa vida. Oportunizar leituras que ofereçam aos nossos alunos experiências prazerosas pode refletir positivamente para que eles passem a ler com mais frequências e consequentemente desenvolvam-se melhor tanto na escola, quanto na vida.

As oficinas de leitura desenvolvidas com alunos da 3ª Etapa da Educação de jovens e Adultos, com o objetivo de analisar a aceitação da leitura de folhetos de cordel, para nós foi uma semente plantada de forma adequada. Percebemos que todos os alunos se envolveram com o projeto e, melhor ainda, gostaram da leitura que lhes foi oferecida.

O fato de terem declarado "não gostar de ler livros", nos deixou com ainda mais empolgação para desenvolver o projeto, haja vista perceber a necessidade de contribuir com aqueles alunos com algo tão importante que é o prazer de ler.

Nesse sentido, podemos dizer que a experiência foi bastante significativa principalmente em relação à inovação e oportunidade de leituras como os folhetos de cordéis em sala de aula. Sentimo-nos gratificadas em perceber que contribuímos para que os alunos que inicialmente declararam "não gostar de ler livros" tenham lido em sala de aula e fora dela e tenham se envolvido com a leitura proposta a ponto de querer ler outros folhetos que foram levados para a sala de aula. Portanto, frisamos que essa última é a maior gratificação que se pode ter enquanto professor.

Referências

CAVALCANTI, Maria Clara. **Formação do leitor**: uma questão de jardinagem. Curitiba, Hum Publicações, 2016.

COSSON, Rildo. **Letramento literário**: teoria e prática. 2ª ed., São Paulo: Contexto, 2016.

KLEIMAN, Ângela. **Oficina de leitura**: teoria e prática. Campinas, SP: Pontes, 2008.

LAJOLO, Marisa. O texto não é pretexto. In: ZILBERMAN, R (Org.). **Leitura em crise na escola**: as alternativas do professor. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988.

MARINHO, Ana Cristina; PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.

SILVA, Márcia Cabral da; MARTINS, Milena Ribeiro. **Experiências de leitura no contexto escolar**. In: PAIVA, A.; MACIEL, F.; COSSON, R. (Coord.). **Literatura: ensino fundamental**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2010.

PINHEIRO, Helder. **Poesia na sala de aula**. João Pessoa: Ideia, 1995.

_____, José Hélder. **O que ler? Por quê?** A literatura e seu ensino. In DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de; FALEIROS, Rita Jover (orgs). **Leitura de literatura na escola**. São Paulo, SP: Parábola, 2013.

ZILBERMAN, Regina. **O papel da literatura na escola.** Via Atlântica, n. 14, dez. 2008. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50376

A ESTÉTICA NO CONTEXTO DA EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE[1]

Ana Paula Aparecida Caixeta (UnB)[2]

Resumo: No presente trabalho, o esforço maior está em compreender dimensões da Estética enquanto parte fundamental dos estudos da Epistemologia do Romance[3]. Ciente de que a *aisthesis* rege a discussão central do que dá sentido à filosofia da arte e compreendendo que seu princípio dominante é constituído por um problema ontológico da razão *versus* sensibilidade, pretende-se observar, por um olhar filosófico, o movimento dialético acerca de questões da ordem da sensação e da racionalidade que promovam perspectivas de conhecimento sobre aquilo que as possibilidades de leitura de um objeto estético oportunizam.
Palavras-chave: estética; epistemologia do romance; conhecimento.

Introdução

A *aisthesis* rege a discussão central do que dá sentido à filosofia da arte (ou a anterior sinalização de uma filosofia do belo): seu princípio dominante está constituído pela dicotomia razão *versus* sensibilidade. Quaisquer discussões que impliquem em lidar com perspectivas da estética, observadas por um olhar que se proponha filosófico, esbarrarão no movimento dialético acerca de questões da ordem da sensação e da racionalidade, pressupondo que a Estética, enquanto disciplina, é por natureza uma disciplina dialética.

Esforços aristotélicos consideravam a dialética – diálogo e argumentação nascidos na era socrática – instrumento imprescindível para lidar com a essência de questões provenientes das ações daquilo a que o humano se dedicava. Junto a uma modernidade marcada pelo pensamento e a razão, bem como a ascensão do sujeito moderno ocidental, têm-se na dialética, assumida mais como um método ou processo que um gesto inerente

[1] Este texto, apresentado no XVI Congresso Internacional ABRALIC, fará parte do verbete "Estética" (CAIXETA), presente no livro *Verbetes da Epistemologia do Romance – Volume 1*, ainda em processo de editoração, que será publicado, em breve, pela editora Verbena. O livro conta com a organização de Ana Paula Aparecida Caixeta, Maria Veralice Barroso e Wilton Barroso Filho; trata-se de um empreendimento do grupo Epistemologia do Romance, cuja intenção maior é explorar termos trabalhados pela teoria em questão, em suas particularidades teóricas.

[2] Doutora em Literatura (UnB); professora do Departamento de Artes Visuais (VIS/UnB) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit/UnB); líder do grupo Epistemologia do Romance (PósLit/UnB/CNPq). caixetaanapaula@unb.br

[3] Teoria complexa de caráter comparatista, idealizada por Wilton Barroso Filho e desdobrada pelo grupo de pesquisa homônimo. Visa explorar um olhar multidisciplinar sobre objetos estéticos, especialmente romances, cujo cerne teórico inicial concentra-se em três disciplinas filosóficas: Estética, Epistemologia e Hermenêutica. No decorrer do texto, será abreviada como ER.

ao pensamento natural, o modo de se lidar com a realidade a partir de contradições, oposições, confrontamentos.

Tão antiga quanto a necessidade de entendimento dos pontos conflituosos que regiam a existência humana, a ação de se pensar dialeticamente acerca de caráteres oriundos da subjetividade do belo – e de suas contradições, como o feio – caminham junto à história da humanidade, inserindo-se no grande espectro metafísico de ordem da experiência sensível transcendente às coisas reais. Desse modo, embora a estética ganhe sua autonomia no séc. XVIII, não há dúvidas de que ela perpassou o contexto de estudos acerca da arte e da beleza ao longo do tempo, ainda que sem uma episteme assumida e sistematizada. Ou seja, sem dúvidas há uma "estética antes da estética" (KIRCHOF, 2003).

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), comumente adjetivado como o pai da estética, via no processo de investigação de conhecimento a necessidade de assumir, por um ponto de vista entendido como científico, elementos próprios da sensibilidade, inerentes ao sujeito e constituintes do movimento de entendimento das coisas, especialmente, daquelas ligadas ao belo e à arte, por serem estes terreno fecundo das coisas sensíveis. Seus esforços assumiram a necessidade de se levantar uma ciência da sensação, embora compreendida por ele como um conhecimento inferior à ciência racional (BAUMGARTEN, 1993). A hierarquia promovida em seu discurso vai refletir na história da estética como tentativa de organização e sistematização de um conhecimento necessário, porém, complexo e subjetivo, fora dos parâmetros e critérios de verdade e método e, por sua vez, difícil de ser enquadrado.

Esses esforços não são casuais e sua hierarquização não diminui a estética. Dimensões ambíguas que ligam sensação e razão perpassam a história do pensamento ocidental e ainda fazem parte dos problemas da estética, seja pela perspectiva filosófica do problema da verdade (PAREYSON, 1996); seja pelos eventos de uma estética moderna preocupada com princípios de harmonia, crítica e sistematização (JIMENEZ, 1999); seja pelos enfretamentos da modernidade quanto à des-estetização da arte e sua reprodutibilidade (ADORNO, 2008; BEJANIM, 1987) sua seja pela configuração de um novo sujeito contemporâneo, que volta-se para um pensamento sensível que abole a dicotomia razão e sensibilidade em favor de confrontos dialógicos, de um "saber" ou

"não-saber", cujo o inconsciente assume uma identidade de contrários (RANCIÈRE, 2005).

De todo modo, não há espaço para desconsiderar a presença contundente dos estudos acerca da sensibilidade e dos efeitos provocados pela arte ao longo da história da arte e da filosofia. Assim sendo, apresentamos esta discussão sobre estética como confirmação da necessidade de compreensão das coisas subjetivas da arte (e por que não, das coisas objetivas) por meio de seus efeitos sensíveis, observados, agora, pela óptica da Epistemologia do Romance.

Princípios para uma estética epistemológica

A teoria da Epistemologia do Romance lança mão de vários princípios, sendo um deles o da intencionalidade na obra de arte, que ganha forma pela estética. Motivada pelas compreensões acerca do empirismo e racionalismo, colocados, não como opositores, mas como parte dos processos constitutivos da obra de arte, ela não se interessará por divisões razão *versus* sensibilidade ou objetividade *versus* subjetividade, tampouco a divisão corpo/alma. Mas sim, nas relações entre essas experiências e compreensão dessas experiências; especialmente, a consciência delas. Nada disso nos parece possível sem a estética, notoriamente presente nos principais esforços em defesa de um conhecimento sensível. Algo já evocado no *Discurso Preliminar*[4] da *Enciclopédia*, em que Diderot e D'Alembert (1989, p. 23), assim como Baumgarten o fez, promoveram esse debate: "Todos os nossos conhecimentos diretos reduzem-se aos que recebemos pelos sentidos; de onde se conclui que é às nossas sensações que devemos todas as nossas ideias."

Marcando uma era iluminista, mas não menos preocupada com questões da sensação, Diderot e D'Alembert (1989) evocam no discurso editorial de compêndio de formação do sujeito moderno aspectos afirmativos que consolidam o conhecimento como algo que está atrelado aos sentidos, principalmente pela relação entre a existência do sujeito diante da existência de objetos exteriores a esse sujeito. Mas serão nas críticas kantianas, especialmente na *Crítica da Razão Pura*, cuja publicação é de 37 anos após a *Enciclopédia*, que aspectos da relação sujeito-objeto identificam o movimento de

[4] Publicação original em 1750.

conhecimento, dando ao sujeito autonomia diante das coisas exteriores a ele – embora, nessa crítica, Kant ainda não tenha assumido uma estética do gosto nem de conceitos a priori provenientes do belo, algo tratado mais tarde em *Crítica da faculdade de julgar*.

Concomitante à história da arte, é nesse período que emerge o Neoclassicismo – preocupado com o insistente retorno à arte grega como forma de laicidade e antropocentrismo. Naquele momento, com forte referência ao Renascimento, é possível compreender emergências de um movimento que via na arte o potencial da autonomia para conhecer as coisas, o que corrobora com o papel dela enquanto parte da história e da formação do sujeito moderno, evidenciado por Descartes em sua célebre frase "cogito ergo sum". Em Jimenez (1999), um dos elementos que justifica os esboços dessa autonomia pode ser observado ainda no período renascentista, cujo artista transitava entre a figura do gênio (sem necessidade de explicação do seu processo de realização das coisas) e do cientista (cujo processo de relação com as coisas é, por si só, o conhecimento), metaforizados, hoje, pela figura de Leonardo Da Vinci.

Para estes apontamentos, valemo-nos da relevância dada às questões que são da ordem da sensibilidade ao longo da história da filosofia do belo, mesmo observada a inútil insistência em refutá-las. De todo modo, é notória a presença da forte dicotomia que rege os princípios aos quais se baseiam a estética, seja atrelada ao Belo e ao Bom, do ponto de vista da moral platônica, seja atrelada à ultra-racionalidade exacerbada pelo projeto iluminista, seja à experiência sensível e ao efeito que as coisas causam, a partir de uma cultural visual e industrial do último século. Destarte, é inerente ao sujeito o movimento dual presente nos processos de criação, nascido de conflitos entre a sensação e entendimento daquilo que se sente, como forma consciente e racional de escolhas no campo da arte. Escolhas estas que compreendem um complexo epistemológico fecundo, de totalidade, para darem conta da forma da arte em sua capacidade gestáltica (HEGEL, 2001).

Lidar com as etapas processuais de composição da obra de arte não é sinônimo de controle absoluto ou método de aplicabilidade para criação – o que, por consequência, esbarraria na ontologia da arte de um ponto de vista benjaminiano quanto à aura do objeto, pois, pressuporia a reprodução mecânica daquilo que é da ordem da sensação, comprometido apenas com o ato criativo. Contudo, valemo-nos da crença da intencionalidade como um gesto estético perverso do sujeito que cria, denunciado por

vestígios que se escondem nos mais complexos movimentos de composição da arte – literária, visual, musical, etc. – cujas variações e repetições não são elementos ingênuos ou de espontânea sensação, mas fazem parte de uma consciência criativa relevante, que consolida aspectos representativos da forma estética escolhida para abarcar uma poética.

Assumindo a intencionalidade do artista, valemo-nos de uma ressalva: não nos é de interesse afirmar que toda obra tem uma intencionalidade, até porque, isso faria do olhar da ER um olhar preocupado com os acordos e engajamentos que alguns artistas submetem seus trabalhos e esta não é a questão em debate. O processo de intencionalidade como ponto importante da Estética na visão da ER é, principalmente, o reconhecimento da necessidade de se partir da obra, porém, em retorno à autoria, não como apego biográfico, mas como aspecto relevante no processo de investigação acerca daquilo capaz de provocar o sensível daquele que cria, contudo, articulado pela competência criativa, que é também da ordem do prático e do cognitivo, conforme nos fará entender Hegel (2001) ao tratar da "manifestação sensível da ideia".

Desse modo, um olhar investigativo assumido pela disciplina Estética na ER pressupõe preocupações que não se encerram neste ou naquele saber interpretativo; nesta ou naquela relação primária ou representação identificada. As buscas epistemológicas lançam mão daquilo que se pode apreender do objeto de arte, não encerrando-se em níveis interpretativos estruturais, poéticos, linguísticos, históricos, sociológicos ou até mesmo psicanalíticos. Há a compreensão – a partir daquilo que Estética, enquanto abordagem teórica, pode oferecer – de que o efeito sensível causado na relação do objeto com o sujeito, em suas mais variadas possibilidades (autoria/criação/obra; espectador/interação/obra; leitor/obra; etc.), é só o começo para a identificação de uma infinidade de saberes oriundos desse movimento de experiência sensível, mas também oriundos do objeto, intrínsecos a ele, por um ponto de vista epistêmico. Isto posto, podemos falar agora das etapas processuais importantes que julgamos compreender serem parte do movimento da *aisthesis* no processo de conhecimento das coisas.

O conhecimento na obra de arte: a estética como uma questão *a priori*?

Na contemporaneidade, é comum observar que a estética, enquanto teoria, acaba atrelada superficialmente aos aspectos da formatividade na arte, às vezes negligenciada

na filosofia e esquecida no cotidiano comum como essência dos efeitos que as coisas causam. Terry Eagleton (1993), ao falar da estética como ideologia, coloca-nos diante dos critérios conservadores que fomentam uma lei racional capaz de encerrar questões da estética no campo da moral e da ética, cuja classe burguesa a encarna de sobremodo. Chama-nos atenção, contudo, que essa subordinação, concedida à tentativa de autonomia do sujeito, cai sobre um ponto que nos é peculiar: o domínio da estética acerca das relações dos sujeitos: seja por um ponto de vista político, histórico, filosófico ou psicológico, por exemplo. A nós, cabe o recorte desse domínio quanto aos aspectos do conhecimento, em que, diante dos efeitos causados pelos processos da experiência sensível com a arte ou qualquer outro objeto que evoque faculdades sensíveis de entendimento (como o gosto pensando por Kant, por exemplo), identifica-se a facilidade de se sucumbir aos encantos das primeiras impressões. E isso, de fato, parece distanciar quaisquer possibilidades de conhecimento no objeto de arte.

Assumir essas possibilidades é relacionar dois pontos conflituosos das críticas kantianas, especialmente no que diz respeito aos conceitos *a priori* que julgamos estar presentes no objeto de arte, logo, assumidos como elementos de conhecimento. Contrariar a máxima kantiana de que o objeto de julgamento é livre de conceitos é também aceitar que seus tratados precisam ser lidos em conjunto, pois elucidavam um processo de entendimento das coisas e do sujeito no mundo a partir de etapas cognitivas sérias, de modo a se alcançar determinados níveis de entendimento que, sem esse distanciamento e criteriorização, provavelmente não traria o grau de profundidade analítica ali presente.

Assumimos que Kant percebeu a estética como ponto fecundo no processo de entendimento, não só pelo que se está evidenciado em "Estética Transcendental" (2015), mas, principalmente, por seu cuidado em se distanciar das coisas, pensá-las de modo racional e sistematizado, para, então, conceituá-las, no tempo e espaço. Isso promulga um tipo de movimento que nos parece imprescindível de ser evocado no contexto de análise da obra de arte, sem fechar os olhos para os paradoxos e incongruências que possam existir.

No tocante à estética hegeliana, apresentam-se várias interpretações que a colocam em oposição ou afastamento às percepções kantianas acerca dos efeitos da arte nas faculdades subjetivas. Não obstante, há um ponto em comum em ambos: a autonomia do sujeito quanto ao entendimento e faculdade das coisas. Embora Kant (2010; 2015) visse

a autonomia do sujeito em dissonância com o objeto e Hegel (1999) percebesse tanto o sujeito quanto o objeto como parte constitutiva de um contexto, ambos parecem se preocupar com critérios de realidade das coisas. Para nós, isso faz com que possam ir ao encontro da possibilidade contextual das coisas fenomênicas, passíveis de cognição e conhecimento. Este elo coincide com o gesto da ER ao escolher a Estética como disciplina basilar no processo de análise da obra de arte literária, pois nos permite pressupor: 1º- que os objetos artísticos não são totalmente livre de conceitos e contextos, logo, possuem uma história; 2º - se possuem uma história, são passíveis de conhecimento acerca do sujeito e suas relações com o mundo. Desse modo, podemos intuir que a arte é espaço para pensar questões do sujeito, ou seja, questões da condição humana, evocadas, reverberadas e concretizadas pela forma da arte – manifestadas sensivelmente pela ideia (HEGEL, 2001).

Assumindo a arte como espaço de entendimento do humano, a ER se coloca como preocupada com os fins didáticos para se chegar a essas possibilidades de conhecimento. Assim sendo, pensamos em situações próprias da Estética, que incitam o sujeito a pensar sobre suas fusões com o objeto. Embora não assumamos como possibilidade analítica o intuito moderno de relação separada entre sujeito e obra, a ER também não se mostra simpática à fusão do sujeito como o objeto analisado. Ao contrário disso, cria esforços analíticos no sentido de priorizar um distanciamento momentâneo e consciente do objeto a fim de que se possa apreender elementos que corroboram para os efeitos que determinados objetos estéticos causam.

Essa relação que pressupõe direcionamentos conscientes, não parece algo que possa ser praticado de modo ingênuo ou apaixonado e, portanto, é assumido aqui como um olhar sério, distanciado, de pesquisador, de maneira que seja propício lidar com possíveis variações das percepções causadas pelas experiências sensíveis com a obra de arte. Não defendemos e nem é de nosso interesse uma análise que pressuponha um caráter absoluto e universal da obra, entretanto, assumimos a totalidade hegeliana como parte processual dos diálogos entre o particular e universal, como ponto importante de compreensão dos objetos estéticos, em seu contexto de criação. Por conseguinte, para dar conta de uma estética a partir do distanciamento, é necessário, primeiramente, lidar com seu efeito, algo assumido pela ER como efeito estético.

O efeito estético é a experiência primária com os objetos, não só artísticos, mas com tudo aquilo com que o sujeito se relaciona. Para a ER, ele é primário e leva à faculdade subjetiva do julgamento de gosto, seja daquilo que é belo, bom ou aprazível (KANT, 2010). Ele não se interessa por conceitos; apenas vale-se do sentimento movido pela experiência inicial que, para nós, embora legítima, ainda não está numa etapa fruitiva, pois o encantamento impede a demora que a fruição incita.

Se o efeito estético ainda não é a fruição, pois não pressupõe deleite, mas sensação primária e imediata, assumimos, então, que o processo fruitivo se dá posteriormente ao primeiro envolvimento com o efeito sensível. E se a fruição é permitida, se se abre espaço para ela, haverá caminhos para etapas interpretativas e de entendimento daquilo com o qual o sujeito se relaciona sensivelmente, de modo que perguntas possam ser feitas a fim de provocar um cognitivo que intensifique a capacidade da faculdade humana de julgar as coisas – agora não mais pelo simples efeito imediato, mas pelo exercício de entendimento, do modo como provoca Kant em suas perguntas de conhecimento, quais sejam: "1) O que posso saber? 2) O que devo fazer? 3) O que me é permitido esperar?" (KANT, 2015, p. 584). Dessas, a primeira configura o gesto filosófico inicial do pesquisador da epistemologia do romance, que nasce de percepções estéticas e esforço hermenêutico sobre essas impressões sensíveis.

Lidando com os conflitos gerados nesse processo relacional, que é sensível por natureza (DEWEY, 2010; MERLEAY-PONTY, 1999), o movimento cognitivo evocado diante do exercício de consciência do efeito que as coisas causam levam a conhecer o que está por trás daquilo que forma o objeto: os elementos estéticos. Reparem que há, na defesa desse processo, a intenção de se lidar com tudo aquilo que é proveniente da experiência sensível sem o filtro da moral como fonte primária de ajuizamento. Ao contrário, é por etapas insistentes, demoradas e reflexivas que a ER compreende ser possível lidar com a análise da arte literária (ampliando, consequentemente, para outras artes), a fim de que questões que possam parecer evidências formativas da arte denunciem situações, condições, culturas e comportamentos que precisam de linguagens para abarcá-las, contudo, sem espaços discursivos que não seja o contemplado pela arte.

Considerações finais

Os esforços aqui apresentados fazem parte de um empreendimento maior, nascido no contexto de estudos da ER, visando elucidações primárias acerca de determinadas escolhas teóricas e vieses de análise no contexto de pesquisa em arte. Desse modo, não é propósito aqui apontar fechamentos conceituais acerca da estética. Nossa preocupação foi e continua sendo, primeiramente, com as possibilidades e caminhos que esse campo de conhecimento nos abre enquanto disciplina filosófica (como campo de análise, enquanto doutrina teórica de filósofos e correntes específicas, especialmente norteadas pelo pensamento kantiano e hegeliano). Poderíamos, inclusive, assumir o caráter dialógico no campo da estética, considerando o que Bakhtin (2011) aponta acerca dos vários discursos que podem estar presentes em uma ideia ou enunciado, autorizando-nos a um "gesto macunaímico" (BARROSO, 2018)[5], antropofágico, acerca das múltiplas teorias da estética.

De todo modo, o que se levanta neste breve texto são os aspectos importantes da inserção da estética como etapa imprescindível na constituição da teoria da Epistemologia do Romance, compreendendo, por meio dela, a necessidade de gestos filosóficos, de reflexão, acerca dos efeitos sensíveis que a arte nos provoca e que podem ser um caminho de busca por consciência e entendimento do que se sente diante dos objetos, mas, principalmente, do que se pode conhecer por meio desse objetos.

Ultrapassando quaisquer fechamentos teóricos como escolha central de análise, a Estética, pela ótica da ER, é um caleidoscópio de infinidades e possibilidades interpretativas da obra de arte, contudo, atenta a reconhecer elementos que foram racionalmente escolhidos como parte constitutiva desses efeitos por ela gerados. Ou seja, não há, para nós, a intenção em entregar ao leitor uma análise de obra totalmente desvencilhada de caracteres de intencionalidade. Isso, no contexto da ER, configura uma anulação do sujeito que cria, logo, provocador de desconhecimento de parte daquilo que também se configura como elemento de criação, por estar, possivelmente, atrelado à autoria. Destarte, pelo objeto, pela figura de autoria e por elementos que extrapolam os limites da forma do objeto da arte, estão denunciados vestígios que corroboram com a materialização das ideias sensíveis concretizadas pela obra. Com a consciência desses

[5] Menção feita à ER, presente na entrevista de Barroso, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kU5OOQ1LFGM

critérios, assumimos, assim, um ponto de partida genuíno para escolhas teóricas facilitadoras de compreensão no contexto de análise dos objetos estéticos.

Referências

ADORNO, T. ***Teoria estética***. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. ***Estética da criação verbal***. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARROSO, W. ; BARROSO, M. V. (orgs). ***Estudos epistemológicos do romance***. Brasília: Verbena Editora, 2018.

BAUMGARTEN, A. G***. Estética – A lógica da arte e do poema***. Tradução: Mirian S. Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BENJAMIN, W. ***Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*** (Obras escolhidas I). Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DEWEY, J. ***Arte como experiência.*** Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EAGLETON, T. ***A ideologia da estética***. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1993.

HEGEL, G. W. F. ***Cursos de Estética I***. (Trad. de Marco Aurélio Werle – 2ª ed) São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

_____. ***A fenomenologia do espírito***. Tradução P. Meneses. Petrópolis/RJ: Vozes, 1999.

JIMENEZ, Marc. ***O que é estética?*** Tradução: Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1999.

KANT, I.. ***Crítica da faculdade de juízo***. Tradução: Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. ***Crítica da razão pura***. Tradução: Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Ed. Universitária São Francisco, 2015.

_____. Estética Transcendental In. ***Crítica da razão pura***. Trad. Fernando Costa Mattos.Petrópolis, RJ: Vozes ; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

KIRCHOF, E. R. ***A Estética Antes da Estética: de Platão, Aristóteles, Agostinho, Aquino e Locke a Baumgarten***. Canoas: Ed. Ulbra, 2003.

Merleau-Ponty, M. ***Fenomenologia da percepção***. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

LALANDE, A. ***Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia***. Tradução de Fátima Sá Correia et al. São Paulo: Martins Fontes,1999.

PAREYSON, Luigi. ***Os problemas da estética***. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RANCIÈRE, J. ***A Partilha do Sensível - Estética e Política***. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

"ME DORMÍ AQUEL DÍA SOÑANDO EN QUE FUSILARÍAN OTRO Y DESEANDO QUE FUERA JUNTO A MI CASA": A REVOLUÇÃO MEXICANA SOB OLHOS INFANTIS

Janara Laíza de Almeida Soares (UNB/SEC-BA)[1]

Resumo: A escritora mexicana Nellie Campobello, no livro "*Cartucho: relatos de la lucha em el norte del Mexico*", narra a guerra através dos olhos de uma criança. A narradora vive esse ambiente, trazendo para o leitor as imagens percebidas pelo olhar infantil. Quais são as consequências estéticas e éticas dessa escolha? Considerando a experiência estética – que está no terreno do *a posteriori*, da reflexão, da criação de sentido (campo hermenêutico) – a autora utiliza a visão sem filtros morais da criança para explorar uma parte da guerra que é depurada nas narrativas habituais.
Palavras-chave: Nellie Campobello; Epistemologia do Romance; Literatura latino-americana

Quando nos dispomos a estudar um texto literário, o fazemos, inicialmente, pelo modo como somos afetados pelo texto escolhido. Antes de explorar questões sociais, antes de expressar as inquietações íntimas, antes de refletir sobre a condição humana, a literatura constrói um trabalho com as palavras. Esse trabalho é feito para tocar esteticamente os sujeitos e o faz antes de chegar ao entendimento. É esse modo de ser afetado que nos leva de forma mais intensa ao processo de entendimento dentro da obra literária, pois nele está o elemento da fruição enquanto deleite (em torno de quaisquer aspectos existentes na obra, belos ou feios, positivos ou negativos, sentimentais ou racionais) e da disposição para viver a experiência estética.

As escritoras e os escritores estão cientes disso; buscam, pois, as melhores construções para provocar os efeitos pretendidos. Em *Cartucho, relato de la lucha en el norte de Mexico* (1931), a escritora mexicana Nellie Campobello, que viveu sua infância presenciando a Revolução Mexicana, abre os portões da memória e coloca para o leitor a crueza da guerra, o outro lado não abordado pelas narrativas oficiais. Ao contrário das narrativas da época, cujas vozes são de homens que participaram da guerra enquanto soldados (*Los de Abajo*, 1916) ou das figuras de poder (*La sombra del Caudillo*, 1929), Campobello utiliza como recurso estético o olhar infantil, sem filtro, que proporciona uma descrição crua dos acontecimentos da revolução e uma aproximação das contradições desse processo.

[1] Doutoranda em Literatura (UNB), membro do grupo Epistemologia do Romance. Contato: janara_soares@hotmail.com.

Uma dessas contradições, abordada amplamente por Nellie Campobello, foi o questionamento da figura dos heróis da revolução. As narrativas construídas durante e após o processo revolucionário no México foram essenciais para a construção de uma nova identidade para o país, bem como para a manutenção da ideia da revolução. A eleição de heróis faz parte desse movimento.

A Revolução Mexicana teve como principais líderes Emiliano Zapata, ao sul, e Francisco Villa, ao norte. A Francisco Villa, homem do povo, sem estudo e vivendo como vive o povo, deram-se as alcunhas de bandido, selvagem e "tantas historias falsas y leyendas ridículas".

> Así vivían y así comían: todo en defensa propia, como los rebeldes de cualquier época. Bandidos los llamaban los hombres del Gobierno, sí se moteja a cuantos luchan contra una dictadura.
>
> La calumnia contra Francisco Villa ha cundido. Su vida solitaria y miserable, de constante rebeldía, ha sido tema de las mentes inquietas que insisten en explicar lo inexplicable para el mismo Villa. Villa huyó por ese miedo que todos los jóvenes pobres tuvieron a la leva. Después era imposible regresar. La vida de los hombres contrae compromisos que sólo ellos entienden y resuelven, compromisos incomprensibles como la vida misma que son porque la vida es. (CAMPOBELLO, 2016, p. 208)

Menino pobre, que lutava para sobreviver. Nellie Campobello descreve Francisco Villa como aquele que escolheu enfrentar a vida que ele mesmo não entendia de um modo que não se pode explicar: como uma obra, contemplam-se as escolhas e observam-se seus resultados. Não diferente da imagem de Lampião, com as contradições próprias da vida de privação e de guerra. As histórias em torno de Pancho Villa foram, para a escritora, equivocadas, levando-a a fazer outro livro, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, em 1940.

Pancho Villa era o guerreiro do norte, que personificava a bravura e as dificuldades enfrentadas por seu povo. É no norte que se sentia a aproximação sanguinária dos Estados Unidos, um inimigo a mais contra quem lutar. O povo do norte, que morreu sem ter suas histórias cantadas, será o centro de *Cartucho*.

***

A ascensão ou o ocaso de mitos, em nossa época, são rápidos; no entanto, podem provocar estragos enormes na sociedade. Os acontecimentos políticos em tempos de redes sociais e amplo acesso à internet tomam direções várias: de apoiadores ferrenhos a

analistas cuidadosos, de opositores raivosos a produtores de ligações fantásticas entre fatos. A possibilidade de escrever qualquer coisa numa sociedade que ainda possui um perfil de leitor ingênuo, crente na supremacia da palavra, transformou o modo como vivemos os processos sociais. Mas, ao mesmo tempo, surge um leitor que pesquisa, que observa e analisa o que é visto, utilizando as ferramentas atuais com mais sagacidade.

Quando os jornais demoravam para serem escritos e veiculados, quando as informações dependiam da pura confiança nas fontes – já que não se podia acessar um *link* que possibilitasse alcançá-las para verificar tudo o que estava escrito – construir uma vastidão de narrativas sobre um único fato ou contexto era mais difícil. As narrativas eram controladas e a veiculação bem mais direcionada. A empresa de desconstrui-las se configurava uma tarefa mais complexa e tomava tons mais amplos, com investidas pessoais que poderiam levar uma vida.

Um exemplo próximo é o trabalho, na época da reabertura democrática, para reescrever a história brasileira relativa à ditadura militar. Todo o trabalho de historiadores e de profissionais da educação, em décadas, para reescrever os livros e mostrar a arbitrariedade e as ações nefastas dos que estavam no poder acabou caindo na reação conservadora que hoje tenta, a todo custo, inventar uma história gloriosa para os absurdos perpetrados na época. Apesar do vasto acesso à informação e da possibilidade de ter evidências checadas por instituições específicas, muitas pessoas acreditam em tais ficções, provando que a busca pela hegemonia narrativa não é racional e autoevidente, mas discursiva e estética.

Nellie Campobello se encaixa nesse contexto: o controle da imprensa da época, os periódicos usados como armas políticas, a grande massa iletrada e a vastidão mexicana aonde não chegavam as notícias, tudo isso levava a uma dificuldade de mudanças de visões e opiniões já engessadas. Certas experiências daqueles que viveram a guerra jamais chegariam a estes jornais; versões diferentes da oficial dificilmente seriam contestadas em um nível mais abrangente.

A escritora escolheu, então, falar sobre a guerra não a partir dos grandes jogos políticos sulistas ou das figuras já enraizadas no imaginário mexicano, mas sim a partir de uma criança que vivencia a guerra diariamente e vê a morte de vários homens e mulheres simples, sem direito a espólios de guerra ou cantos de louvor. Mary Louise Pratt (2004, p. 158) afirma que as histórias de guerra estão marcadas pelo androcentrismo e,

recuperando Benedict Anderson, "*detrás de este androcentrismo están los hechos de que (a) en occidente los productores de la Historia son los ciudadanos; los no-ciudadanos – en el pensamiento clásico, las mujeres, los niños y los esclavos – no son actores de la Historia*". A narradora vive esse ambiente como os demais não-cidadãos (mulheres, idosos e crianças, neste caso), trazendo para o leitor as imagens percebidas pelo olhar infantil. Quais são as consequências estéticas e éticas dessa escolha?

***

Para fazer tal análise, nos orientamos por alguns princípios da Epistemologia do Romance[2], iniciando pela noção de *intencionalidade*. As construções de sentido no texto literário se dão em um jogo complexo entre escritor, obra e leitor. O escritor cria estratégias para, a partir da obra, conseguir efeitos estéticos específicos. Há, pois, uma intencionalidade que perpassa a forma, mas que não garante uma correspondência exata na recepção, pois a *experiência estética* é subjetiva e, por isso, não pode ser totalmente controlada. Mesmo assim, pode-se evitar a arbitrariedade dessa experiência, e a pessoa que cria o objeto estético está ciente disso.

A experiência estética, segundo a Epistemologia do Romance, está no terreno do *a posteriori*, da criação de sentido (campo hermenêutico) possível após o contato com a obra. Assim, é depois do *efeito estético* que o leitor reflete sobre o objeto estético, entrando no campo do entendimento e criando conhecimento acerca dele. Os efeitos são direcionados pelas estratégias utilizadas por quem cria, direcionando mais ou menos o caminho de quem lê.

Em *Cartucho,* Nellie Campobello utiliza os olhos da criança como captador da realidade de guerra. Este ambiente já possui uma carga de sentidos e de interpretações prévias dadas pelas narrativas oficiais. Usar a visão "pura" da criança, no sentido de ver as coisas sem os filtros morais, faz o leitor entrar em contato com uma parte da guerra que é depurada nas narrativas habituais. O aspecto floreado das narrações dos heróis de guerra e dos eufemismos jornalísticos é substituído pela simplicidade infantil, causando um efeito de captação instantânea do real, já que a criança não possui os filtros morais

[2] As noções aqui abordadas estão espalhadas pelos vários trabalhos do grupo Epistemologia do Romance. Conferir as teses de doutoramento de Maria Veralice Barroso (2013) e de Ana Paula Caixeta (2016), bem como o artigo "Elementos para uma Epistemologia do Romance", de Wilton Barroso (2018).

presentes nos adultos, tampouco suas habilidades discursivas. É neste caminho que analisamos as escolhas das construções estéticas no livro de Nellie Campobello considerando também as noções de jogo (GADAMER, 2008) e de jogos de verdade (FOUCAULT, 2001).

Estabelecendo o conhecimento (ou seja, a verdade) como uma invenção e uma posição estratégica, Foucault desenvolve o jogo como um "conjunto de regras de produção de verdade", que muda de acordo com a época e a sociedade. Gadamer, por sua vez, faz uma relação entre jogo e arte em que, ao colocar a experiência da arte como um fenômeno hermenêutico, questiona o modo de ser da obra artística, configurando-o enquanto uma "experiência que transforma aquele que o experimenta". Essa transformação se dá na medida em que a obra de arte, enquanto jogo, possui suas próprias regras e leva o leitor a descobri-las e a entrar nessa atividade. Para tanto, os jogos estéticos escolhidos pelos escritores estabelecem uma tensão na noção de verdade e utilizam os efeitos estéticos, as paixões e os pré-conceitos do leitor para desconstruir um discurso ou um ponto de vista e, dessa forma, permitir a construção de outros tipos de pensamento, participando, assim, dos jogos de verdade na noção foucaultiana.

No livro de Nellie Campobello, a narração está acima das histórias romantizadas, sendo conduzida de um modo a sugerir o que não é relatado nas narrativas heroicas. A escritora escolhe falar da existência individual de homens e mulheres, o modo como morreram, o modo como escolheram ser, os momentos de riso e os momentos de desespero perante a possibilidade iminente do fim da existência. Essas pessoas, ao serem lembradas, põem abaixo todo um sistema de dominação pela narrativa oficial cuidadosamente observado e desconstruído por Nellie Campobello.

Cartucho: relatos de la lucha en el norte de Mexico, cuja primeira publicação foi em 1931, é dividido em três partes: "*Hombres del Norte*"; "*Fusilados*"; "*En el fuego*". A primeira parte mostra os momentos anteriores à morte de alguns homens que passavam pela rua da narradora durante as batalhas que aconteciam em Parral, na Segunda del Rayo, rua em que a escritora morou na infância. A segunda parte continua o tema da morte através dos fuzilamentos e a terceira parte se dedica às narrativas sobre Pancho Villa.

Nellie Campobello escolhe uma narradora criança que observa as cenas com seus olhos despidos dos discursos habituais da guerra, pois ainda não os conhece; repete as informações e as falas dos adultos sem entender direito o que significam. Nesse olhar

infantil, ela recolhe a existência dos nomes esquecidos da Revolução Mexicana e, enquanto não-cidadã, a criança tem acesso aos acontecimentos que mostram o lado não glorioso da Revolução: "*A mí me parecía maravilloso ver tanto soldado. Hombre a caballo con muchas cartucheras, rifles, ametralladoras; todos buscando la misma cosa: comida*" (CAMPOBELLO, 2016, p. 113).

A escolha de uma narradora criança cria um efeito estético fascinante: a possibilidade de observar a morte sem julgamentos éticos, sem os discursos deste ou daquele chefe revolucionário. Em um espaço de guerra, em que a morte é o único dado certo, e através dos olhos de uma criança, as possibilidades de narração são o imediato do testemunho e as informações truncadas que ela escuta dos adultos. A escritora consegue, com essa narradora, mostrar as ironias e contradições da guerra:

> Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto de mí. Me parecía mío aquel muerto. Había momentos que, temerosa de que se lo hubieron llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana; era mi obsesión en las noches, me gustaba verlo porque me parecía que tenía mucho miedo.
>
> Un día, después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana; ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñado en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa. (CAMPOBELLO, 2016, p. 123)

Os homens descritos pela criança são diversos: alguns vão para a guerra por acreditar na mudança, para fazer história, para não ficar em casa; outros sequer sabem por que estão lá. Apesar da presença da morte, da morte como dado da guerra, esses homens e mulheres apagados, que fazem parte da massa de soldados apenas contabilizada, nunca nomeada, fazem da morte o momento de estetizar a sua existência.

Há, na morte da guerra, uma diferença daquela morte da vida comum. As mortes que se dão no espaço de um estado necropolítico (MBEMBE, 2016) não ganham narrativas; são comuns e facilmente esquecidas, por mais que tentemos lembrar. Os jovens negros, as mulheres e homens transexuais, as travestis e todas as outras existências que não fazem parte do padrão instituído morrem e continuarão morrendo: foram impossibilitados de viver e, no máximo, se tornam números. Na guerra, no entanto, têm-se as promessas de lembrança da bravura, dos contos que passarão de boca em boca e, caso se viva, dos espólios dos vencidos. Há uma promessa de narrativa, mas a lembrança

é sempre uma exceção: até o direito de história e de memória é reservado a alguns poucos. Quais histórias são narradas, quais fatos permanecem?

É nesse momento que a voz da criança aparece como a forma de estetizar, se não a vida, pelo menos a morte daqueles que lutaram e sofreram no processo de revolução. Para falar das mortes que não são aceitas pela narrativa oficial, deve-se usar uma voz não oficial: a voz que não escolhe lados – até porque não os conhece – e se agarra ao imediato, ao testemunho.

> Lo fusilaron frente al pueblo. (Existen muchos retratos de este acto.) Como última voluntad pidió el no morir frente a un americano que estaba entre la multitud. "No quiero morir frente a ése" – dijo con energía el tímido y joven general.
>
> Las balas lo bajaron de su muleta y lo tendieron en el suelo. Sus heridas de Columbus ya no lo molestaban. (CAMPOBELLO, 2016, p. 129)

A única certeza dessas pessoas é a possibilidade da morte; desse modo, garantir uma morte que será lembrada é o que dará um sentido para as suas existências. São pessoas do povo, que lutam ao lado umas das outras, e não com os generais que, depois da Revolução, vão dividir o país.

Apesar de construir uma narradora que, aparentemente, não teria lados, os leitores atentos conseguem perceber que o todo da obra possui sua escolha moral: defender os homens do norte e a figura de Pancho Villa, pintados como bandidos e bárbaros em comparação ao sul civilizado e urbano. A narração continua se constituindo, pois, como elemento estético objetivo e estratégia previamente pensada.

A grande ironia que se apresenta no livro e na história da escritora é que, depois de ter estetizado e registrado tantas mortes, a sua própria morte careceu de testemunho: Nellie Capombello passou 27 anos mantida em cativeiro pelo casal Cristina Belmont Aguilar e Claudio Fuentes. O casal acolhido por Nellie Campobello foi, aos poucos, controlando a vida da escritora, a ponto de proibir inclusive a visita de familiares. Somente muitos anos após a sua morte, e através de uma grande investigação, descobriu-se que Nellie Campobello foi mantida constantemente embriagada, além de ser tortura e violentada.

A mulher que manteve a memória da morte de vários revolucionários não teve testemunhas ou narrativas para seus momentos finais. Sua guerra pessoal não foi documentada.

Referências

AZUELA, Mariano. **Los de abajo**. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica / El Colegio Nacional, 2015.

BARROSO, Maria Veralice. **A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan**. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

BARROSO, Wilton. "Elementos para uma Epistemologia do Romance". In: **Estudos epistemológicos do romance**. Barroso, Maria Veralice; Barroso, Wilton (Org.). Brasília: Verbena Editora, 2018. p. 15-34.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida. **Glauco Mattoso, o antikitsch**. 2016. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

CAMPOBELLO, Nellie. "Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa". In: **Obra Reunida**. 2ª ed. México: FCE, 2016. p. 203-318. p. 208.

CAMPOBELLO, Nellie. "Cartucho: relatos de la lucha en el norte de Mexico". In: **Obra Reunida**. 2ª ed. México: FCE, 2016. p. 95-168. p. 123.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2001.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. 10. Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GUZMÁN, Martín Luis. **La sombra del caudillo**. México, D. F.: Porrúa, 2001.

MBEMBE, Achille. "Necropolítica". **Arte & Ensaios** | revista do ppgav/eba/ufrj, n. 32, dez. 2016, p. 123-151.

PRATT, Mary Louise. Mi cigarro, mi Singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello. **Cad. Pagu**, Campinas , n. 22, p. 151-184, jun. 2004, p. 158. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000100007&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 15 jun. 2018.

ROMANCE QUE PENSA[1]

Dra. Maria Veralice Barroso-(PPGM/UnB)[2]

Resumo: Calcado menos na história das personagens e mais no(s) tema(s) que configura(m) suas existências, voltado portanto, às ontologias, desde sua consolidação no século XVII com Miguel de Cervantes, o romance que pensa buscou priorizar as problemáticas do Ser que, segundo Kundera, fora esquecido pelas ciências e a filosofia modernas (1988). Dada a sua condição de objeto estético o romance que pensa apresenta-se enquanto espaço de atuação e reflexão dos estudos da Epistemologia do Romance no âmbito dos estudos literários. Destarte, o presente artigo tem por objetivo apresentar um percurso de constituição do conceito de romance que pensa nos círculos teóricos da Epistemologia do Romance.

Palavras-chave: romance que pensa; Epistemologia do Romance; Filosofia e Literatura.

Apresentação

A noção de romance que pensa chegou até às reflexões teóricas da Epistemologia do Romance[3] por meio do pensamento de Milan Kundera. Enquanto ensaísta, o escritor tcheco constrói a noção de romance que pensa por oposição, o que quer dizer que, ao longo de uma jornada meditativa, não formula claramente a conceituação de romance que defende e quer exercer, mas pelo princípio da negação, traz para a cena elementos constitutivos de certas narrativas, que, conforme seu entendimento, necessitam ser revistos para que o pensamento tenha condições de esteticamente entrar nas narrativas. Assim, ele se interpõe ao que aqui poder-se-ia denominar de: **romance psicológico, romance histórico e romance filosófico.**

- **Romance psicológico**

Em oposição ao romance psicológico, o qual toma como parte das produções do romance realista, largamente adotado no século XIX, Kundera desenvolve um extenso ensaio no livro "Os testamentos traídos" o qual se intitula "Sobre obras e aranhas". Nele, em diálogo com os escritos de Hermann Broch e Robert Musil, bem como com as digressões de Nietzsche sobre os modos de pensar da filosofia, Kundera, reforça sua

[1] O presente trabalho deriva do artigo "O epistêmico e o metafísico no romance que pensa", apresentado e publicado nos anais do II Seminário Nacional de Epistemologia do Romance" ocorrido entre os dias 5 e 9 de novembro na Universidade de Brasília, o qual vem sendo desdobrado como objeto de estudos do meu pós-doutorado.

[2] Doutora em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília – PósLit/ UnB. Vice-líder do Grupo de Pesquisa Epistemologia do Romance. Pesquisadora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Metafísica – PPGM/UnB. Contato, mariaveralice27@gmail.com **http://lattes.cnpq.br/5560489720370693**

[3] A partir daqui ER

intenção de deliberadamente fazer da narrativa romanesca um lugar do gesto filosófico ao mesmo tempo em que expõe seu descontentamento para com o romance que se debruça excessivamente sobre as personagens, descrevendo-as minuciosamente. Conforme o entendimento kunderiano, ao escritor desta categoria de romance nada escapa, nenhuma ação, nenhum gesto e nenhum detalhe da personalidade ou da fisionomia das personagens deixa de ser descrita.

No entendimento kunderiano, o patrulhamento daquele que cria em relação às ações das suas personagens é incômodo por várias razões: ele retira do leitor a beleza da descoberta e, na medida em que tudo descreve e a tudo responde, restringe os espaços das perguntas e consequentemente, do pensamento. Sobretudo, o desagrado de Kundera se deve ao fato de que, ao centrar atenção máxima nas personagens, essa tipologia romanesca negligencia a importância do tema. E para ele, as personagens não importam enquanto seres correspondentes ao real, mas sim enquanto eus que, a partir de uma condição existencial particular, experienciam as situações propostas pela narrativa cujo desenrolar está centrado, mais que no enredo, em um tema. E ao fazer isso, a narrativa permite um olhar sobre questões humanas que partem do individual, mas se projetam no universal.

Em "O livro do riso e do esquecimento", por exemplo, embora totalmente díspares, as narrativas se constituem em um romance cujo entrelaçamento das sete partes independentes se dá por meio dos temas da História e do riso. É daí que advém a simpatia demonstrada pela escrita literária de Hermann Broch e Robert Musil. Os três volumes de "Os Sonâmbulos", por exemplo, são interligados não por ações lineares das personagens, nem por uma cronologia temporal, mas por um único tema: a decadência dos valores. Musil, por sua vez, ainda que não totalmente avesso à linearidade, interliga os sentidos de "O homem sem qualidades" por meio do tema da comicidade e, à medida que prossegue, a narrativa se afasta do verossímil aproximando-se do jogo como estratégia de narrar e é este jogo cuidadosamente elaborado que mantem em movimento o gesto meditativo.

No entendimento de Kundera, se mesmo introduzindo o pensamento no romance, os dois autores souberam libertar a literatura do exagero descritivo, ao propor um modo de pensar distanciado dos sistemas "Nietzsche muda em profundidade a maneira de filosofar: como definiu Hannah Arendt, o pensamento de Nietzsche é *experimental."*(1994, p. 158). A resistência de Nietzsche em transformar as ideias em dogmatismos dentro de sistema de pensamento é semelhante à aversão de Kundera pelo excesso de

descrições sobre as personagens tal qual se observa no psicologismo praticado por parte dos criadores do romance realista. Neste sentido, o que parece propor Kundera, não é que o romancista passe a seguir o pensamento de nietzcheano, muito menos que a ele se submeta, mas parece entender ser importante e produtivo para a narrativa literária se atentar para a maneira de pensar do filósofo.

No ensaio em questão, "Sobre obras e aranhas", já se percebe uma clara defesa em direção ao romance que pensa, entretanto aqui Kundera não está preocupado em discutir se o romance é Filosofia ou se é Literatura, como parece. Através das digressões sobre o trato das ideias praticada de um ponto de vista estético pelos literatos e do ponto de vista filosófico pelo filósofo, o que deseja Kundera é desvendar as maneiras pelas quais o romance deve pensar e estas maneiras certamente se distanciam da prática excessiva da descrição cujo resultado se aproxima dos exageros explicativos contido nas narrativas filosóficas que, ao pensar por sistemas, arriscam transformar as ideias em dogmas. Nesta primeira acepção não se tem um conceito elaborado de romance que pensa, mas, por oposição ao romance psicológico ou ao que Kundera entende acerca desta categoria de romance, já é possível observar o que efetivamente não pode ser o romance que pensa.

- **Romance histórico**

Ao tratar da presença da história na narrativa romanesca, Kundera dirá que é impossível ao romancista prescindir da história como elemento constitutivo do romance, uma vez que não há como pensar a existência fora do espaço que a condiciona. Por isso, tomando por referência o pensamento de Heidegger, dirá que, o homem não apenas se relaciona com a história, o homem está inteiramente ligado à história tal como o caramujo à sua concha. (KUNDERA, 1988, p. 36)

Embora ciente da importância de se pensar a história enquanto elemento constitutivo do romance, Kundera reafirma que não será permitido confundir duas coisas: o romance literário com uma historiografia romanceada. No entendimento kunderiano, ao romance literário interessa apenas examinar a dimensão histórica da existência, ele não está interessado em ilustrar uma situação histórica de uma sociedade em um dado momento. Enquanto o romance histórico busca traduzir um conhecimento não romanesco, utilizando-se da linguagem romanesca, ao romance preocupado em examinar a existência, ou seja, o romance que pensa a condição do sujeito no mundo, a situação histórica só interessa enquanto parte da vida, capaz, portanto, de trazer à luz algo revelador sobre a existência humana. Conforme Kundera, o romancista não é um

historiador e não deve ser confundido com um, porque se a história fascina os romancistas, não é pelo desejo de a descrever, mas pelo fato de ser por meio de seus movimentos que aspectos da existência se desvelam aos olhos do criador. (KUNDERA, 2006, p. 67).

A metafísica do romance que pensa supõe um olhar às ontologias que se completam pela presença da história, mas somente como espaço no qual os seres se constituem e vivem cotidianamente suas experiências. Ao tomar a história sem pretensão de ilustrá-la ou destituído do desejo de se posicionar sobre as situações descritas tentando emitir ou construir juízos de valor sobre os fatos descritos, o romancista tornará o espaço e os movimentos da história capazes de iluminar as diversas possibilidades da condição humana, pois tal como salienta Hannah Arendt, a forma como os sujeitos se condicionam aos aspectos históricos não é a mesma, depende de algo que é do indivíduo, que é singular(2010). E são estas partículas que não se sujeitam ao desejo homogeneizante que Kundera acredita ser tarefa do escritor tentar explorar para compreender, uma vez que não é este psicólogo, historiador ou filósofo, mas sim explorador da existência. (1988)

- **Romance filosófico**

Demonstrando desconforto em relação à pratica literária que ganhou adeptos no século passado da qual, para muitos críticos, seria ele próprio adepto, com veemência e insistência, Kundera irá defender a hipótese de que nem todos os escritores que optaram por fazer do espaço literário um lugar do pensamento se alinharam à prática criadora subordinada à correntes de ideias pré-existentes. Não havendo aqui uma ação discursiva no sentido de hierarquizar uma categoria romanesca em relação à outra, o que deseja Kundera é evidenciar ser o pensamento algo próprio da criação. Assim, ao mesmo tempo em que busca se afastar dessa dependência imposta à narrativa literária que se constrói por meio do exercício da ruminação, procura exaustivamente apontar para diferenças que regem a percepção estética em torno da relação literatura e filosofia no âmbito do romance moderno.

"Adentrar a alma das coisas" é uma das reflexões constitutivas do livro "A cortina" cujo teor nos permite afirmar que a noção conceitual de um romance que pensa, formulada por Kundera, emerge sobretudo em razão da aproximação que a crítica teima em realizar entre sua escrita literária e o existencialismo sartreano. Em resposta a tal entendimento, dirá que constitui um grande erro pensar que para se praticar o pensamento no romance, seja necessário ao romancista apelar para os "profissionais do pensamento". Em seu

entendimento, por mais que um romance pense, por mais que esteja imbuído da prática filosófica, ele faz isso de modo diferente da filosofia, portanto, o ato de pensar na narrativa literária nada tem a ver com uma subordinação às correntes ou sistemas filosóficos. (KUNDERA, 2006, p. 62) Para Kundera, a transformação que desviou o romance da fascinação psicológica e o reorientou para a análise existencial, aquela que busca esclarecer aspectos da condição humana, é anterior à moda existencialista que tomou conta da Europa no século XX, e, conforme sua compreensão, fora inspirada (no âmbito da literatura) não pelos filósofos, mas pela própria lógica de evolução da arte do romance. (2006, p.63).

Isto que reafirma em "A cortina", de uma forma ou de outra já poderia ser compreendido como um fundamento do pensar estético de Kundera, uma vez que, em um de seus livros anteriores, a "Arte do romance", retoma a trajetória do romance moderno expondo um olhar particular sobre o romance europeu, tratando-o como uma herança depreciada de Cervantes e ao mesmo tempo, buscando problematizar em que medida o romance literário se constituiu como um lugar de exploração e conhecimento do Ser o qual, em sua concepção, teria sido negligenciado pela ciência e pela filosofia modernas.

Do fio condutor das reflexões da coletânea de "A arte do romance", subtrai-se que, compreender o romance é compreender seu espírito, "o espírito da complexidade" em contraposição aos alaridos das respostas simples que mais e mais nos cercam por todos os lados, é buscar pelo espírito da continuidade, já que em cada obra estão contidas as experiências anteriores do romance, é, sobretudo, compactuar com a obstinação de Hermann Broch, que por repetidas vezes afirmou "descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão de ser do romance." (BROCH, apud KUNDERA,1988, p.11). O mesmo fio condutor destas reflexões será responsável por tecer nuanças que fazem subtrair a noção de romance que pensa em contraposição à noção de romance filosófico. Nestes termos, a relação entre conceitos filosóficos e o romance literário, não é algo proibido, mas deverá ocorrer preferencialmente por meio de uma "dialógica" – pensando aqui no uso bakhtiniano do termo -, na qual não haja pretensões de subordinação.

Ao apontar para uma ideia de romance que pensa, Kundera entende que, assim como Nietszche quis libertar o pensamento dos sistemas, aproximando a filosofia da literatura, defendendo a necessidade de tratar a criação literária como um exercício do pensamento no qual pressupõe racionalidades, Kundera aproxima a literatura da filosofia,

sem, entretanto, silenciar as potencialidades do literário. Assim, apesar da calorosa defesa em favor do pensamento, Kundera alerta para as armadilhas presentes nestas abordagens,

Em sua opinião, é preciso estar atento, pois no âmbito da criação literária é preciso compreender que "aquele que pensa, não se esforça para persuadir os outros a aceitar sua verdade", formando "barricadas em torno das ideias", se assim o fizesse " ele se acharia no caminho de um sistema, no lamentável caminho do homem de convicções", diferentemente do pensamento experimental que deseja "a convicção é um pensamento que parou, que se imobilizou" (1994, p.59) e contraditoriamente a esta ação imobilizadora, "o pensamento experimental não deseja persuadir, mas inspirar; inspirar um outro pensamento, pôr em movimento o pensar (KUNDERA, 1994, p. 159).

Do mesmo modo que Nietzsche não se tornou menos filósofo, porque se aventurou por um caminho para além dos temas considerados puramente filosóficos para explorar tudo que é humano, com *o romance pensado* de Musil nada do que pode ser pensado, ficará mais excluído da arte do romance (1994, p. 160). Destarte, poder-se-ia concluir que a prática filosófica no romance que pensa, nesta acepção pode até dialogar com a tradição do pensamento ocidental e com frequência é algo que se realiza, entretanto, se distancia do conceito de romance filosófico por se tratar de um objeto estético resultante de uma atividade que se mantém autônoma, destrelada de qualquer compromisso com a noção de verdade perseguida pelos sistemas filosóficos e, por conseguinte, traduz-se como um gesto meditativo que, em vez de buscar por verdades conclusivas sobre o humano, quer fazer brotar outras questões, outras perguntas...

Romance que pensa sob perspectivas da Epistemologia do Romance

Se Kundera aponta para uma ramificação do gênero romanesco pautado no pensamento, a ER quer pensar na constituição dessa categoria de ficção e na sua legitimidade enquanto fonte de saberes sobre o humano. "Como se constrói esse tipo de narrativa ficcional?" Seria a pergunta inicial, cujo desdobramento conduziria à questões voltadas à racionalidade e intencionalidades do criador. Destarte, refletir acerca do romance que pensa nos espaços epistemológicos do romance é também retomar a centralidade do autor no processo de análise literária. Essa retomada, entretanto, se faz de maneira própria à teoria em questão. O interesse da ER não é pela vida e obra do autor, suas reflexões não estão voltadas ao biografismo que se fez presente na crítica literária até boa parte do século XX, do mesmo modo, também não está preocupada em sondar aspectos da personalidade do escritor. Desviando-se da valorização ao biográfico ou ao

psicanalítico, o que almeja a ER é, sobretudo, compreender os sentidos e motivações das escolhas estéticas realizadas pelo criador da obra. Para a ER, entender as intenções do autor é algo que auxilia no processo e elucidação no que se refere ao papel exercido pelos elementos estéticos no funcionamento da obra.

Ao estabelecer e coordenar o diálogo entre literatura e filosofia, os estudos desenvolvidos no âmbito da ER se amparam em um tripé filosófico constituído pela estética, a epistemologia e a hermenêutica. De um ponto de vista estético, entendem que os processos de criação que orientam as escolhas dos elementos formadores da obra, interferem nos sentidos constitutivos do objeto criado. Já de um ponto de vista epistemológico a relação do sujeito leitor-pesquisador[4] com o objeto esteticamente criado, leva à questionamentos acerca das possibilidades de conhecimento, de onde emerge a pergunta kantiana "O que eu posso saber?"(2015) que impulsiona o pesquisador à assunção de uma ação hermenêutico. Destarte, para dar conta do jogo estético e epistemológico, de um ponto de vista hermenêutica, procura-se compreender as etapas da criação para que seja possível entender as engrenagens que fazem funcionar o texto. Essa sondagem se realiza por meio de uma decomposição, de uma desmontagem das estruturas textuais, gesto compreendido pelos estudos epistemológicos como sendo uma brincadeira séria ou um *sério ludere.* Na concepção da ER, esse gesto pode permitir ao leitor-pesquisador enxergar escolhas e procedimentos realizados pelo criador, tal como prefigurou Wilton Barroso Filho no artigo inaugural da ER[5](2003).

Se entendermos que o romance é construído a partir de um movimento que reivindica uma razão sensível, estamos admitindo que o teor de racionalidade que lhe é agregado possibilita uma edificação estética paulatinamente elaborada, fazendo-o existir e se mover com uma engrenagem que lhe é própria. A descoberta do funcionamento desta engrenagem permite ao leitor, especialmente ao leitor-pesquisador, inferências no sentido de ampliar o campo de conhecimentos acerca dos mais diversos aspectos da existência. Por sua vez, a sensibilidade também condutora de todo o processo, injeta na narrativa a metáfora, a ambivalência, sem a quais o estético não existiria. O grau de sensibilidade faz com que a narrativa romanesca se afaste da pura descrição para se situar no campo da subjetividade. Este aspecto que ajuda definir a literatura enquanto tal, ancora-a no campo

[4] Ver leitor-pesquisador é outro conceito de leitor largamente discutido
[5] Apresentado ao público em 2003, o referido estudo foi recentemente, em 2018, publicado no livro Estudo epistemológicos do Romance, pela editora Verbena.

das plurissignificações, retirando assim, do criador ou do recebedor, qualquer probabilidade de fechamento do campo de sentidos.

Por mais que uma obra de cunho estético faça uso da razão, por mais que seja movida por engrenagens constituídas por meios laborais e reflexivos, por mais que assumidamente, se aproxime da prática filosófica, não há como se manifestar enquanto articuladora de um sistema de pensamento, portanto, não nos será permitido jamais dela querer subtrair ou refutar uma verdade. Será portanto, nesse campo prenhe de razões e sensações que se fixará o jogo literário do romance que pensa.

Neste sentido, mesmo os criadores, ou especialmente estes, que assumem o romance como lugar da prática filosófica, fazem-no cientes de que trabalham com possibilidades de existência. Por tal motivo, dirá Kundera que, pouco importa que estas possibilidades sejam ou não verificáveis. Sem dúvida, Broch e Kafka são dois bons exemplos a ilustrar o pensar kunderiano sobre o assunto, pois quando Broch lança suas personagens, egos experimentais, no turbilhão do mundo marcado pela degradação dos valores ou quando Kafka faz algo similar experimentando a existência no universo das instituições burocráticas que sufocam, esmagam e paralisam os sujeitos a elas submetidas, o que desejam não é encontrar uma verdade descritiva sobre estas instituições, ou realizar um julgamento acerca de suas atuações, sejam elas políticas sociais, históricas, ideológicas..., o que desejam é, antes de tudo, compreender os gestos, as angústias, os conflitos, as atitudes, enfim, aspectos existenciais, do homem lançado nesses turbilhões; que sejam ou não reais é, na concepção kunderiana, algo secundário (1988, p. 43). O que de fato interessa é, a partir da experimentação extenuante dos conflitos humanos nas mais variadas condições particulares, conseguir ampliar o olhar e refletir sobre a condição humana de um ponto de vista universal.

Neste sentido, ao lidar com os pressupostos da epistemologia, braço da filosofia que historicamente esteve ligada às ciências modernas, reforça-se a afirmativa segundo a qual a noção de romance que pensa emerge da necessidade de delinear um caminho em busca do conhecimento, entretanto, neste percurso, ainda que de um ponto de vista epistemológico, será necessário trabalhar no sentido de manter um claro afastamento da linearidade e da lógica conclusiva, normalmente previstas pelas ciências exatas, muitas das quais, ainda calcadas nos apelos positivistas. Tentar encontrar uma resposta para os problemas suscitados é ingênuo, porque, no território do estético, seja por meio de binarismos ou pluralidades, eles jamais se resolverão. Não é senão por outro motivo que a ER acompanha a afirmativa de Kundera que diz: de um modo ou de outro, “o espírito

do romance é o espírito da complexidade. Cada romance diz ao leitor: “As coisas são mais complicadas do que você pensa” (1988, p.21).

Por ser propositadamente edificado em bases meditativas, o romance que pensa sustenta com maior vigor a prerrogativa da complexidade, uma vez que seu principal aliado é com frequência o riso, especialmente o riso irônico.

Utilizando-se da voz filosófica do narrador prenhe de uma ironia corrosiva - evidenciando, portanto, elaboração racional e intencionalidades - o escritor busca relativizar e desestabilizar qualquer certeza que possa confortar as necessidades idílicas do leitor. Pois se com a ironia ele vai, aos poucos, corroendo as estruturas homogeneizantes, através da força destrutiva da comicidade, faz cair por terra edifícios de valores, modelos e princípios condutores da vida moderna. Em vez de querer representar uma verdade que possa ser harmonicamente assimilada pelo leitor, na medida em que provoca a destronação, o desmoronamento de valores, crenças, tradições e ideologias secularmente constituídos, sem deixar nada no lugar, com regularidade, o romance que pensa opta por colocar à vista o trágico humano. Deliberadamente, ele procura atuar não na resolução dos conflitos, mas na instauração de um caos permanente.

Se a escolha do narrador se traduz enquanto ação primordial para a constituição do romance que pensa, a aparente presença, direta ou indireta, do escritor no texto por meio de um eu autoral, acentua ainda mais a dubiedade do jogo estético proposto pelo criador.

Contrariando posições emblemáticas como as de Roland Barthes, que em 1968 preconizava o morte do autor ou de Michel Foucault que, logo em seguida, em 1969, perguntava “O que é um autor?”, aquele que lida com o romance que pensa nos círculos da ER, retoma a tríade autor-texto-leitor que, no século XX, fora refutada especialmente pelos estudos estruturalistas e recepcionais. Neste sentido, aquele que parte de uma análise epistemológica, irá se confrontar com outro problema uma vez que se orienta para aquisição de um gesto que tende a extrapolar e mesmo subverter os limites interpretativos centrados no texto e no leitor, entretanto, a questão agora não é tão somente considerar o papel do escritor no processo interpretativo, mas como lidar com a presença de um eu que se nomeia e age como autor do texto?

Embora olhe com zelo para as questões referentes à presença de um eu autoral atuante nos romances que pensam, a ER não está preocupada em saber que parcela da vida, das angústias e frustações pessoais do sujeito que escreve, está sendo confessada por este eu autoral. Enquanto boa parte da crítica literária tenta compreender a presença

dessa voz autoral frequente nas narrativas ficcionais[6], a ER trilha outros caminhos interpretativos, seu interesse não é pelas particularidades individuais do eu que escreve, mas pelo jogo estético criado pela presença desse eu que se nomeia e se confunde com a voz do escritor.

Por entender que o romance que pensa participa de um projeto estético elaborado pelo criador, sendo portanto, decorrente de intenções que, para se efetivarem, reivindicam tomadas de decisões, especialmente ligada aos modos de narrar[7], para a ER mais que compreender se o jogo entre a voz que narra e a voz que escreve se constitui ou não em relatos da experiência de um eu autoral - sendo, por consequência, consonantes com a ideia de autobiografia apresentada Philippe Lejeune, ou autoficção, conceito apresentado Serge Doubrovsky -, o importante é compreender o porquê deste jogo ou de qualquer outro que conforme Gadamer (2004), enreda o jogador. Tal orientação, faz com que a relação do leitor-pesquisador com o objeto estético seja mediada por interrogações da seguinte ordem: Quais são as intenções do jogo criado? O que me é permitido saber sobre a condição existencial a partir dessa estratégia narrativa? Possivelmente, perguntas dessa natureza, permitam olhar para além do particular, levando à aproximações com o universal humano cujo interesse justifica a relação dos estudos epistemológicos em relação ao romance que pensa.

Considerações Finais

Colhido das reflexões do escritor tcheco Milan Kundera, romance que pensa trata-se de uma expressão conceito que define uma categoria de narrativa literária para a qual se voltam os estudos desenvolvidos no âmbito da ER. Em uma acepção geral, romance que pensa pode ser definido como uma narrativa ficcional moderna elaborada e conduzida mediante um processo reflexivo contínuo e voltado ao ontológico a fim de criar um painel de entendimento sobre aspectos da existência. Essa mesma conceituação pode ser desdobrada em duas acepções mais específicas: na primeira, romance que pensa é entendido enquanto gênero literário resultante da atividade criadora que traz em si o desejo de fazer do literário um lugar do exercício filosófico; nessa acepção a narrativa romanesca moderna, sem subterfúgios de qualquer natureza, é assumidamente um lugar

[6] Seja com as contribuições Philippe Lejeune, a partir da noção de um pacto autobiográfico, seja através dos conceitos de autoficção de Serge Doubrovsky e Vincent Colonna, por exemplo.

[7] A relevância quanto à percepção sobre os modos de narrar um texto foi uma das primeiras preocupações apontadas pela Epistemologia do Romance e se faz presente no artigo fundador da teoria intitulado "Elementos para uma Epistemologia do Romance" (Barroso, 2003).

do gesto filosófico, constituindo-se em um espaço de experimentação do pensamento. Entretanto, embora pratique a filosofia, o exercício criador não está submetido a nenhuma corrente ou sistema filosófico. Na segunda acepção, o romance que pensa pode ser entendido como um ramo da prosa literária que, desde o século XVII com Miguel de Cervantes, pratica o gesto filosófico de modo espontâneo, sem demonstrar interesse em dialogar com a tradição do pensamento filosófico. Ao mesmo tempo em que sugere reflexões metafísicas, em suas origens, o romance que pensa destoa do romance psicológico, do romance histórico ou do romance filosófico do modo concebidos até o século XX, tal como sugere Kundera.

Referências

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo e Adriana Correia. RJ:Forense Universitária, 2010.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
h.

BARROSO, Wilton. Elementos para uma epistemologia do Romance. In. **Estudos epistemológicos do romance.** (org) Maria Veralice Barroso e Wilton Barroso Filho. Brasília: Ed. Verbena, 2018.

BARROSO, Wilton. **A voz filosófica do narrador kunderiano**. SP: ABRALIC, 2008. Disponível em https://docs.google.com/file/d/0B3rYBdIpwpzbRnE5dFhZUjdPMVk/edit.

BEAUVOIR, S.de. **O existencialismo e a sabedoria das nações.** Lisboa: Minotauro, 1965.

GADAMER, Hans-Georg. A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico. In: **Verdade e método I.** Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2004.

KANT, Imanuel. Estética Transcendental In. **Crítica da razão pura**.Trad. Fernando Costa Mattos.Petrópolis, RJ: Vozes ; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

KUNDERA, Milan, **A cortina**. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Companhia Das letras, 2006.

_____. *Os* **testamentos traídos**.Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Maria Luiza N. da Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

O PERSONAGEM COMO "EGO EXPERIMENTAL" NOS ESTUDOS DA EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE[1]

Nathália Coelho da Silva (UnB)[2]

Resumo: Esta comunicação tem como objetivo pensar o uso da expressão "Ego Experimental", de Milan Kundera na teoria complexa da Epistemologia do Romance. Na perspectiva kunderiana, os egos experimentais são uma espécie de laboratório das possibilidades de aspectos da existência - com foco na interioridade - evidenciados a partir da ação narrativa da personagem em tempo e espaço específicos. Nos estudos da teoria, o termo é usado para além da obra de Kundera e pode configurar um elemento estético-epistemológico na busca pelo conhecimento da condição humana no romance analisado. A apropriação da expressão reitera, portanto, a compreensão aprofundada das personagens em caráter literário e filosófico.

Palavras-chave: Ego experimental; Epistemologia do Romance; personagem; condição humana; estética

Em mais de 15 anos de trabalho do Grupo de Pesquisa Epistemologia do Romance (CNPq/UnB), duas teses, das pesquisadoras Maria Veralice Barroso e Rosimara Richard Aparecida da Silva e uma dissertação, de Herisson Fernandes Cardoso foram publicadas acerca da obra romanesca de Milan Kundera e acabam por citar, de alguma maneira, a expressão ego experimental. Um quarto trabalho de mestrado, de Nathália Coelho da Silva também se utiliza da designação específica sobre personagem, mas no contexto do romance Uma/Duas, da escritora e jornalista Eliane Brum. Além disso, mais de oito artigos[3] foram publicados em revistas e anais – em sua maioria por Maria Veralice Barroso e Wilton Barroso Filho – acerca de aspectos da narrativa kunderiana e também apresentam citação da expressão. Neste sentido, é válido começar pelos norteamentos iniciais de cada pesquisador.

Em sua dissertação *Elementos para uma ontologia do Romance: um estudo sobre a arte do romance de Milan Kundera* (2017), Herisson Cardoso Fernandes analisa o livro cuja a ideia de ego experimental do escritor tcheco se desenvolve e será explorado posteriormente neste verbete. Fernandes afirma que o ego experimental é uma das questões ontológicas do romance sobre o qual a narrativa é fundada (FERNANDES, 2017, p. 51).

[1] Este artigo faz parte do livro "Verbetes da Epistemologia do Romance", que será publicado pela editora Verbena em 2019.

[2] Doutoranda pelo programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Mestre em Literatura (2017). Membro do grupo de pesquisa Epistemologia do Romance (CNPq). E-mail: nathaliacoelhoj@gmail.com

[3] Artigos e teses estão disponíveis no site do grupo: http://epistemologiadoromance.com

Segundo Fernandes, "o ato de inventar uma personagem seria equivalente a criar um questionamento relativo à questão *o que é o eu?* Seria a forma de o romance pensar o ser, a partir de diversos pontos de vista" (FERNANDES, 2017, p. 51), em sua interioridade, na sua essência e sem vinculação a características externas do indivíduo. Por isso os romances não têm preocupação em descrições detalhadas. Ademais, o autor tem livre arbítrio – por meio do narrador – para interferir na história, inferir pensamento e reflexões, até mesmo explicar o nascimento de algum ego específico. Tal interferência, inclusive, seria uma evidência explícita do autor da repulsa de "objetivar ler o romance como uma narrativa que intenta se passar por uma simulação do real" (FERNANDES, 2017, p. 54).

Já Maria Veralice Barroso, em sua tese de doutoramento *A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Dom Juan* (2013) dedica um espaço para o desenvolvimento da personagem da ficção dentro da ideia de ego experimental. Para Barroso, entre outras coisas, Kundera se aproxima dos estudos sobre a condição humana de Hanna Arendt (1906 – 1975) ao dizer que os egos experimentais possuem, cada qual à sua maneira e particularidade, um código existencial que o define perante os fatores externos de ação:

> Em seus estudos sobre a condição humana, Hanna Arendt (2010) afirma que das particularidades contidas em cada indivíduo resulta a condição do homem. **Segundo ela, são também os aspectos individuais um dos responsáveis por determinar a condição de sujeição do homem aos fenômenos externamente vividos.** Em Kundera percebemos a ressonância desse pensamento de Arendt, particularmente diante do privilégio assegurado às individualidades quando postula a ideia de "ego experimental". Os "egos experimentais" de Kundera nos mostram que embora os fatos externos sejam os mesmos, **cada um se relaciona com os fenômenos históricos e sociais de acordo com a valoração do vivido** (BARROSO, 2013, p. 96 grifo nosso)

Barroso também propõe que as discussões de Kundera acerca das personagens podem dialogar com as ideias dos teóricos Antonio Candido (1917 – 2018) e Anatol Rosenfeld (1912 – 1973). De acordo com a pesquisadora, Candido afirma que "a personagem é, em sua percepção, a concretização do romance" (2013, p. 96) e reitera a relação do ser fictício com o ser real para a credibilidade da narrativa. Ademais, lembra que "qualquer conhecimento extraído da personagem passa pela tríade de inter-relação autor/personagem/leitor" (BARROSO, 2013, p. 99). Já Rosenfeld, segundo Barroso, afirma que "a personagem de ficção apresenta maior coerência que os seres reais, por isso esses seres trazem um conhecimento menos disperso e mais coeso sobre a vida" (BARROSO, 2013, p. 97).

De forma geral, a pesquisadora analisa o projeto estético romanesco de Milan Kundera por meio da figura de egos experimentais do Don Juan, elemento epistemológico identificado

como fundamento da obra. Segundo Barroso, é possível perceber que tais egos experimentais são formas criadas e manipuladas pelo autor – caracterizadas sobretudo pelo riso e o erotismo – para dialogar e pensar a "condição humana constrangida pela ditadura do idílio[4] e direcionada pela atitude lírica" (BARROSO, 2013, p. 7).

Se Barroso reitera o aspecto ficcional da expressão, a pesquisadora Rosimara Richard Aparecida da Silva reforça, em sua tese *As memórias no jogo da criação romanesca* (2017), que os egos experimentais não são seres reais e por isso não necessariamente se pode usar suas informações do passado como uma maneira de explicar ações no presente. De acordo com Richard, a personagem "não se mostrará menos vivo se o escritor conseguir explorar sua problemática existencial até o fim, porque o que o tornará vivo é a exploração de algumas situações, motivos ou até mesmo de algumas palavras pelas quais ele é moldado" (RICHARD, 2017, p. 78).

Outro ponto importante destacado por Richard acerca dos egos experimentais é a intenção de compreender as ações naquele mundo que lhes é imposto; pois assim, consequentemente, haverá uma possibilidade de se pensar modos plurais do homem no mundo, com base em hipóteses antológicas (RICHARD, 2017, p. 67).

> Mais importante do que falar do acontecimento, é falar de como este ficou marcado na alma daquele que o vivenciou. **A história trazida para o romance é aquela esquecida pelos historiadores, não a história oficial, mas a que possui um significado antropológico, muitas vezes sendo a própria história transformada em situação existencial**, porque o escritor acredita que há ligação inseparável entre o homem e o mundo e, desta forma, um faz parte do outro, por isso, quando um dos dois muda, o outro muda também (RICHARD, 2017, p. 68 grifo nosso).

Abrindo uma dimensão temporal e espacial para a compreensão de egos experimentais, criados a partir de um contexto e tempo especificados pelo autor, Richard diz ainda que o escritor tcheco abre um leque de "liberdade sem limites de criação e, consequentemente, de reflexão", ao simular seres viventes agindo no mundo nas várias situações que lhes são oferecidas (RICHARD, 2017, p. 68). Nesse interim, a pesquisadora também analisa os egos experimentais em consonância com os narradores. De acordo com ela, narradores encontram fundamento nos personagens, "que são muitos e cada qual tem seu espaço no contexto relativista do romance polifônico. Então, mesmo que a narrativa apresente um único narrador, as situações dos personagens são examinadas a partir de diferentes pontos de vista" (RICHARD, 2017, p. 82).

[4] Ver idílio.

Sob a égide desta ideia de escrever e ao mesmo tempo pensar a escrita, a pesquisadora Nathália Coelho da Silva, em sua dissertação *Estética dos Contrários: a busca pela gênese do romance Uma/Duas de Eliane Brum* (2017) utiliza a expressão ego experimental pela primeira vez fora da obra kunderiana para justificar suas escolhas de análise, dentro da Epistemologia do Romance, em relação à personagem Laura como o elemento fundador da narrativa em questão.

Silva interpreta Laura como o ego experimental de um escritor em formação, "em pleno processo criativo e em reflexão sobre o ato da escrita permeado pelas contradições próprias da existência" (SILVA, 2017, p. 120). A pesquisadora busca compreender o ambiente metaficcional de Uma/Duas, ao mesmo tempo que reflete sobre as transformações internas sofridas pela personagem ao escrever um romance dentro do romance.

> Em Uma/Duas, ao revestir-se como o eixo epistemológico do romance, Laura configura-se, em nosso entendimento, uma **experiência palpável da profunda relação contraditória da oposição de ser sujeito e objeto de si mesmo,** no desdobramento da ficção para a ficção. **Um aparece imbricado ao outro e não se dissociam.** Laura é, literalmente, neste primeiro momento, Uma/Duas de si nesta relação. Afirmamos isto ao observar as duas vozes que emergem da personagem. (SILVA, 2017, p. 121 grifo nosso)

Portanto, os aspectos trabalhados por cada pesquisador em torno da ideia de "ego experimental" nos estudos da Epistemologia do Romance indicam que a expressão diz respeito a formas ficcionais do "eu", criadas para o estudo das possibilidades de performance de temas da existência humana, postos em circunstâncias específicas na história narrativa. O foco recai nas características internas dos personagens e no seu desenrolar no presente; não necessariamente eles têm passado. Há ainda a indicação de que os egos experimentais não se filiam à uma categoria específica de romances, tais como filosóficos ou psicológicos, embora tenham fundamentação em leituras da Filosofia, como será mostrado nas próximas linhas.

Reflexões essenciais

Nos ensaios publicados em *Arte do romance* (2009), Milan Kundera define o romance como "a grande forma de prosa, em que o autor, através de egos experimentais (personagens) examina até o fim alguns grandes temas da existência" (2009, p. 136). Segundo o autor, essa acepção de narrativa romanesca é evidenciada e desenvolvida, precisamente, paralela aos tempos modernos com Dom Quixote de Cervantes. Para Kundera, tal gênero da arte literária, produzido a partir desse contexto temporal e europeu, consegue apreender o ser esquecido do

homem no "mundo reduzido a um simples objeto de exploração técnica e matemática" (2009, p. 11).

O autor se baseia nos apontamentos de dois filósofos, Edmund Husserl (1859 – 1938) e Martin Heidegger (1889 – 1976) para construir seu pensamento na literatura. Husserl reflete sobre a "crise da humanidade europeia" e Heidegger, sobre a ideia de "esquecimento do ser". De acordo com Kundera, ambos – no âmbito da filosofia – "desvendaram a ambiguidade dessa época, ao mesmo tempo, degradação e progresso" (2009, p. 12) Nesse sentido, Kundera entende que o romance aparece como um espaço possibilitador de reflexões acerca do homem simplificado pela ordem, pela técnica, pela política, pela História.

Mas como compreender que espécie de simplificação é essa? E o que revela? Em *A crise da humanidade europeia e a filosofia* (2002), Edmund Husserl afirma que entre o final do século XIX e início do século XX, a Europa passava por uma crise das ciências e do próprio homem, pois a primeira fracassou na compreensão do segundo e ambos aparecem desconectados entre si. Para o filósofo, existia um distanciamento entre consciência e essência, como consequência, a elaboração de uma vida afastada do seu sentido essencial, que poderia ser explicado pela aplicabilidade da sua fenomenologia.

Na introdução de *A crise da humanidade europeia e a filosofia* (2002), o tradutor da obra, Urbano Zilles afirma que a fenomenologia de Husserl "pretende estudar, pois, não puramente o ser, nem puramente a representação ou aparência do ser, mas o ser como tal se apresenta no próprio fenômeno, como fenômeno" (ZILLES, 2002, p. 12 e 13). Zilles reitera que Husserl ressignifica a palavra "fenômeno" de maneira mais subjetiva, propondo um retorno às coisas mesmas, não atribuindo apenas às relações com as coisas físicas exteriores. "A fenomenologia consiste **na tentativa de descrever o fundamento da filosofia na consciência** na qual a reflexão emerge da vida irrefletida do começo ao fim" (ZILLES, 2002, p. 26).

Ademais, Husserl evidencia haver uma dificuldade no avanço das ciências do espírito, como nas da natureza, bem como uma interligação de ambas, como ocorria na Grécia antiga. "É um absurdo considerar a natureza do mundo circundante como algo por si alheio ao espírito e então querer fundamentar, em consequência, a ciência do espírito sobre a ciência da natureza e fazê-la, assim, exata" (HUSSERL, 2002, p. 46). É válido ressaltar que, para o teórico, ciências do espírito se configuraria no retorno ao racionalismo autêntico voltado para

a existência humana, refutando, assim, o objetivismo (inautêntico) científico das ciências, reduzido ao puro conhecimento dos fatos. (ZILLES, 2002, p. 37)

Em complemento, Kundera diz que em *Ser e Tempo* de Martin Heidegger é evidenciado o modo como a filosofia europeia abandona temas existenciais que tocam a subjetividade humana. Ora, a simplificação levantada pelo questionamento inicial aparece aí: na desconexão da ciência e da filosofia com a profundidade dos conflitos e sentimentos contraditórios inerentes ao ser. Enquanto há parte da modernidade preocupada em definir o homem enquanto uma máquina racional que se enquadra no cientificismo promovido pela compartimentalização de saberes, de forma desintegrada e mecânica, outra – e é essa a explorada pelo romance – põe luz às suas ambiguidades, aos seus ocultos tangenciados pelo sistema, ao mesmo tempo tão presentes na vida cotidiana interna de cada um. De acordo com Kundera, ambos os exercícios de difícil execução.[5]

> Compreender com Descartes o **ego pensante como fundamento de tudo**, estar assim só em face do universo, é uma atitude que Hegel, a justo título, julgou heroica. Compreender com Cervantes o mundo da ambiguidade, ter de enfrentar, em vez de uma só verdade absoluta, muitas verdades relativas que se contradizem (**verdades incorporadas em egos imaginários chamados de personagens**), ter, portanto, como única certeza a sabedoria da incerteza, isso não exige menos força. (KUNDERA, 2009, p. 14 grifo nosso)

É também na obra de Husserl que a palavra *ego* (do latim, "eu") desenvolve-se – nesse contexto, compreendido como uma fortuna crítica de *"Penso, logo existo"* de René Descartes (1596 – 1650)[6] – e parece dar as origens do pensamento kunderiano, que se firma nas acepções filosóficas do termo e não da psicanálise, doutrina psicológica criada por Sigmund Freud.

Zilles afirma ainda que a fenomenologia revista por Husserl se torna uma egologia ou ciência do eu, a partir do movimento do sujeito que se "constitui continuamente", no processo de chegar ao essencial da consciência, fazendo com que a fenomenologia "torna-se exegese de si próprio" (ZILLES, 2002, p. 23-24).

[5] Equiparar a importância do labor nas ciências e nas artes já é algo elucidado pela Epistemologia do Romance como justificativa da sua própria existência. Em *Estudos Epistemológicos do Romance* (2018), Wilton Barroso Filho afirma que o dilema está presente desde o século XVIII, com a construção da *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert. "O ponto de convergência, sem a qual a obra simplesmente não teria existido, foi a caracterização de ambas como atividades racionais, entendidas de um modo muito próximo àquelas prescritas no método de Espinosa. (...) Então se a Literatura é uma atividade racional (...), há portanto, no contexto da *Encyclopédie*, as condições de equivalência entre Ciência e literatura. (BARROSO, 2018, p. 21)

[6] Do latim, *Cogito, ergo sum.* Descartes, R. Discurso do Método (1637).

Em seu *Dicionário de Filosofia* (2015), Nicolas Abbagnano diz que, segundo o filósofo, a esfera própria do ego é obtida pela redução egológica, "com a qual, no campo da experiência fenomenológica se abstrai de tudo o que pertence a outros eus" (2015, p. 360).

> A fenomenologia torna-se o estudo da constituição do mundo na consciência. Constituir significa remontar pela intuição até a origem, na consciência, do sentido de tudo que é, origem absoluta. Mas não só o mundo é constituído, recebe seu sentido na consciência ou no sujeito, mas **o próprio sujeito se constitui pela reflexão sobre sua própria vida irrefletida**. (ZILLES, 2002, p. 23 grifo nosso)

A redução, no âmbito da obra de Husserl, significa "colocar em parênteses a existência do mundo, não para duvidar da existência, mas para suspender apenas o juízo em relação a essa existência" (ZILLES, 2002, p. 24), ou seja, é necessário minimizar ou tentar anular tudo que é exterior, como pessoas e a ideia de Deus, para que apenas as vivências – individuais e específicas – sejam estrada para a constituição do mundo na consciência do ego.

Por outro lado, ao conceituar o verbete "psicanálise", Abbagnano explica que Freud divide o espírito em três partes: ego, superego e ID. O ego seria a organização da consciência e, por isso está em contato com a realidade e procura submetê-la aos seus fins. O superego seria a consciência moral e conjunto de proibições impostas ao homem na infância. E o ID, os impulsos múltiplos da libido. Para Freud, seriam estes impulsos, derivados dos instintos sexuais humanos, a única força capaz de explicar a vida do homem como um todo. Abbagnano também reforça que Freud não apresenta tais conceitos como hipóteses ou instrumentos de explicação, **mas como realidades absolutas**, de natureza metafísica (2015, p. 948 e 949).

Eis o motivo para a repulsa de Milan Kundera para com a teoria freudiana. O romancista não tem a intenção de criar uma verdade a partir de seus romances, tampouco resolver ou achar as origens dos conflitos humanos que explora, pois, seu universo de trabalho é a ficção e parte do seu processo criativo direcionado para a construção de formas estéticas específicas, elaboradas exclusivamente para explorar vertentes de temas/conteúdos existenciais naquele contexto narrativo.

Para Kundera, "o romance inteiro não é se não uma longa interrogação" (2009, p. 36). E não pode se dizer nem filosófico porque "a filosofia desenvolve num espaço abstrato, sem personagem, sem situação" (2009, p. 34) ou fenomenológico, "o adjetivo não é mal, mas tenho medo dos professores para quem a arte é senão um derivado das correntes filosóficas e teóricas" (2009, p. 37). Kundera acredita que o romance, portanto, "conhece o inconsciente

antes de Freud, a luta de classes antes de Marx e pratica a fenomenologia (a busca da essência das situações humanas) antes dos fenomenológos" (2009, p. 37).

Nesse sentido, está o reforço do comparatismo proposto pela Epistemologia do Romance, em compreender a literatura como um espaço de conhecimento acerca da condição humana, à luz de gestos filosóficos, sem necessariamente querer resolvê-la ou justificá-la em fundamentos psicológicos, como dito anteriormente. "Qual é a outra maneira não psicológica de apreender o eu? Apreender um eu, quer dizer, em meus romances, apreender a essência da sua problemática existencial" (2009, p. 34)? Ao conceituar uma espécie de vertigem através da personagem Tereza de *A insustentável leveza do ser,* Kundera afirma:

> Em a Insustentável Leveza do ser, Tereza vive com Thomas, mas seu amor exige dela uma mobilização de todas as suas forças e, de repente, ela não aguenta mais, quer voltar para trás, "para baixo", de onde veio. E eu me pergunto: o que acontece com ela? E encontro a resposta: ela é tomada por uma vertigem. Mas o que é vertigem? Procuro a definição e digo: "um atordoamento, um insuportável desejo de cair." Mas logo depois me corrijo, falo mais precisa a definição: "(...) a vertigem é a embriaguez causada pela nossa própria fraqueza. Temos a consciência da nossa própria fraqueza, mas não queremos resistir a ela, e sim nos abandonar. Embriagamo-nos com nossa própria fraqueza, queremos ser mais fracos ainda, queremos desabar em plena rua, à vista de todos, queremos estar no chão, ainda mais baixo que o chão. **A vertigem é uma das chaves para compreender Tereza. Não é a chave para compreender você ou eu.** No entanto, você e eu conhecemos essa espécie de vertigem pelo menos como nossa possibilidade, uma das possibilidades da existência. Tive que inventar Tereza, um "ego experimental", para compreender essa possibilidade, para compreender a vertigem. (KUNDERA, 2009, p. 36)

O uso de um ego imaginário/experimental dentro do romance para a compreensão da vertigem humana, portanto, se dá pela construção literária de um eu específico, narrativo e fictício, do qual o autor pode, assim como uma massa de modelar, desenvolver e manipular – com intencionalidade – a possibilidade da materialização de um sentimento. Kundera deixa claro que a vertigem da qual fala é específica de Tereza e não tem caráter universal, embora nasça e se fundamente na consciência da personagem, no seu mundo particular. Vale ressaltar ainda que não tem a intenção de consolidá-la numa verdade, mas de abri-la para o plural da existência, nesse sentido, em algum momento, "nós" poderemos sentir ou se identificar com essa vertigem da personagem.

A teoria complexa da Epistemologia do Romance, de um modo geral, também carrega em seus estudos essa característica do ego experimental: um desinteresse em qualquer verdade absoluta na análise romanesca; mas ao contrário, recai o foco na possibilidade de

resultados múltiplos pois compreende, dentre outras coisas, que a hermenêutica da obra surge a partir da relação do sujeito leitor-pesquisador[7] com o objeto romanesco.

A ideia do teórico, assim, é apreender o código existencial de cada ego, ou seja, palavras-chave que norteiam a construção da personagem. E cada palavra, segundo Kundera, tem um significado diferente no código existencial do outro (2009, p. 35), assim como a vertigem para Tereza. "É claro que o código não é estudado *in abstracto*, ele se revela progressivamente na ação, nas situações" (2009, p. 35). Essa é outra característica dos egos experimentais de Kundera: cada aspecto humano em modelação e estudo ocorre no desenrolar da narrativa, e segue tentando esgotar as problemáticas escolhidas para cada personagem sem necessariamente fechá-los em si mesmo. "A imaginação do leitor completa automaticamente a do autor. Tomas (*A insustentável leveza do ser*) é louro ou moreno? O pai dele era rico ou pobre? Escolham vocês mesmos" (2009, p. 39)

Não obstante, para Kundera a personagem não simula um ser vivo, mas um ser imaginário. "Dom Quixote é quase impensável como ser vivo" (2009, p. 38). Nesse sentido, afirma ainda que

> o romance não analisa a realidade, mas a existência. A existência não é o que aconteceu, **a existência é o campo das possibilidades humanas**, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz. Os romancistas desenham o mapa da existência descobrindo esta ou aquela possibilidade humana. Mas uma vez mais: existir, isso quer dizer: **'ser no mundo'**. É preciso compreender a personagem e o seu mundo como possibilidades. (2009, P. 46 grifo nosso)

Na compreensão do ego experimental e seu mundo enquanto possibilidades, pode-se fazer uma aproximação à compreensão de Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) sobre a personagem, descrito em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2015). Bakthin afirma que a personagem para Dostoiévski não é vista como um fenômeno da realidade, "dotado de traços típicos-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada" (2015, p. 52), mas sim como "ponto de vista específico sobre o mundo e si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante" (2015, p. 52).

De acordo com o teórico russo, os traços da realidade e ambiência para a personagem só são importantes quando dizem respeito a ela mesma, para sua autoconsciência. Ora, pensar em autoconsciência é também pensar num ego experimental. Nesse sentido, caso Dostoiévski construa uma personagem rígida em costumes, com características estáveis e objetivas, tais

[7] Ver leitor-pesquisador;

traços também farão parte e ajudarão na reflexão. Afinal, "toda realidade (da personagem) se torna elemento da sua autoconsciência" (2015, p. 53). Ademais, vale ressaltar que o autor introduz todos os elementos no campo de visão da personagem, sem interferir nele com sua ótica pessoal.

Outro aspecto importante de ser dito sobre os egos experimentais é que eles se aplicam à criação de formas humanas no escopo da obra kunderiana. No entanto, é válido afirmar que Massaud Moisés (1928 – 2018) em *A criação literária* (2012) afirma que

> só gente, em regra, pode ser personagem de romance. Animais irracionais que participem de acontecimentos romanescos, ou são projeção da personagem, ou invulgares em sua condição ou servem de motivo ao desenvolvimento da ação. (...), ressalvando o caso de apólogos e fábulas (MOISÉS, 2002, p. 447).

De fato, a experimentação promovida pelo ego-personagem está no humano (eu que pensa), na busca estética e romanesca das possibilidades de conflitos e contradições, na compreensão da ambiguidade interior, no toque da essência, como já foi dito anteriormente, mesmo que estas prerrogativas sejam levadas ao extremo, como nos romances de Franz Kafka (1883 – 1924) (KUNDERA, 2009, P. 46).

Sobre estas questões também Georg Lukács (1885 – 1971), em *Teoria do Romance* (2009) afirma que o romance "é a forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por ela ser provada, e pondo-as à prova, encontrar sua essência. (2009, p. 91).

Encontrar a essência não é um exercício pacífico, embora haja, paradoxalmente, uma exploração pela busca do idílio[8] nos romances de Kundera, como trabalhado na tese de doutoramento de Maria Veralice Barroso. Em *Geografia do Romance* (2007), Carlos Fuentes (1928 – 2012) diz que os personagens de Milan Kundera giram em torno desse dilema: "ser ou não ser no sistema de idílio total, do idílio para todos, sem exceção nem fissuras, idílio precisamente porque já não admite nada nem ninguém que ponha em dúvida o direito de todos à felicidade numa Arcádia única, paraíso da origem e paraíso do futuro" (2007, p. 117). Ao olhar para a produção de Kundera, Fuentes reitera seus esforços para com a criação de egos experimentais que evidenciem, entre outras coisas, a necessidade humana de busca pela paz num mundo repleto de contradições. O mover humano parece ser, sobretudo, neste contexto, uma proposta de fazer emergir o que – propositalmente – foi negligenciado pela produção de conhecimento científico e filosófico; ao mesmo tempo que, ambos, na tentativa

[8] Ver verbete "idílio".

de construir narrativas que entendem o mundo decodificado por uma verdade única não souberam olhar para a relativização compreendida pela arte romanesca.

> Pois, se na história a vida está em outro lugar porque na história um homem pode sentir-se responsável por seu destino mas seu destino pode desentender-se com ele, na literatura **homem e destino se responsabilizam mutuamente porque um e outro não são uma definição ou a pregação de nenhuma verdade, mas uma constante redefinição de cada ser humano enquanto problema**. (FUENTES, 2007, p. 130 grifo nosso)

Considerações finais

A partir das considerações feitas acima, conclui-se que o uso da expressão "ego experimental" nos estudos da Epistemologia do Romance deu-se, a princípio, devido à dedicação dos pesquisadores para com a obra de Milan Kundera. No entanto, com o uso comumente em aulas, eventos e publicações em torno da teoria em desenvolvimento, o termo começou a ser atribuído à análise de personagens outros e pesquisadores se apropriaram às suas especificidades de trabalho.

A julgar pelo fato de a Epistemologia do Romance se constituir, sobretudo, na busca e construção de conhecimento acerca da condição humana em narrativas romanescas, compreender os personagens como egos experimentais mantém a coesão do pensamento em torno da teoria complexa e fomenta, assim, o gesto filosófico não só do autor, mas do leitor.

Desta maneira, para o rol de estudos aqui apresentados, a utilização de "ego experimental" não tem a pretensão de invalidar visões diversas acerca do elemento estético "personagem" em pesquisas acadêmicas fora da Epistemologia do Romance, mas entender as origens do termo para a teoria em questão e o modo como se configura uma espécie de caminho interpretativo, ao lado de outros elementos estéticos, como por exemplo o narrador filosófico. É importante dizer ainda que fica a critério de cada pesquisador a utilização da expressão em seus estudos.

Esta última observação corrobora, portanto, o fato de que cada pesquisa realizada pela E.R. pede seus próprios meios de viabilização, dentro dos mecanismos propostos de análise. Assim como a teoria, o ego experimental não se pretende padrão, nem metodológico no sentido de enquadramento ou aplicabilidade. O ego experimental é pensado, construído e interpretado enquanto possibilidade de posturas múltiplas humanas, diante das vicissitudes da existência do "eu imaginário", narradas na ficção.

Referências

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia.* Coordenação Alfredo Bosi. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 6 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BARROSO, Maria Veralice. *A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan*. 2013. 296 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

BARROSO, M. V. e BARROSO, W. *Estudos epistemológicos do romance.* Brasília: Verbena Editora, 2018.

FUENTES, C. *Geografia do romance.* Tradução Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KUNDERA, M. *A arte do romance.* tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

FERNANDES, Herisson Cardoso. *Elementos para uma ontologia do romance: um estudo sobre a arte do romance de Milan Kundera.* 2017. 103 f. Dissertação (Mestrado em Metafísica) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

HUSSERL, E. *A crise da humanidade européia e a filosofia.* introdução e tradução Urbano Zilles. – 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica;* tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009

MOISÉS, M. *A criação literária: poesia e prosa.* São Paulo: Cultrix, 2012

RICHARD, Rosimara Aparecida da Silva. *As memórias no jogo da criação romanesca de Milan Kundera.* 2017. 206 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SILVA, Nathália Coelho da. *Estética dos contrários: a busca pela gênese do romance Uma/Duas de Eliane Brum.* 2017. 150 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

A SACRALIZAÇÃO DO AMOR MATERNO: FRONTEIRA ROMPIDA

Neila da Silva de Souza (UNB)[1]

Resumo: Este trabalho tem por objetivo questionar a posição do sujeito contemporâneo, sob viés da Epistemologia do Romance no livro "Uma Duas" (2011), de Eliane Brum. A narrativa possui condições estéticas, em que o leitor é fisgado por uma linguagem sem pudor por narradores que nos permitem desnudar a dimensão entre corpo e escrita, amor e ódio nas vozes de mãe e de filha, em que o despedaçar-se das fronteiras da figura não sacralizada do amor materno fala mais alto. Para compreender esse estudo, usaremos as considerações do pesquisador Wilton Barroso Filho, a partir de seu artigo intitulado "Elementos para uma Epistemologia do Romance" (2003).

Palavras-chave: Epistemologia do romance; Uma Duas; Maternidade

As considerações que o pesquisador Wilton Barroso Filho, em seu artigo intitulado Elementos para uma Epistemologia do Romance (2003), propõe, leva-nos a refletir as condições para possibilitar um diálogo para análise de romances literários. Para se compreender tal estudo, é importante este estar interligado pelas reflexões no âmbito da estética, da epistemologia e da hermenêutica. Do ponto de vista estético, os estudos referentes à Epistemologia do Romance estão fundamentados na compreensão de ser o romance literário uma construção intermediada pela razão e pela sensibilidade do criador. Assim, "as bases desses estudos encontram sustentação teórica no argumento segundo o qual, tal como as demais criações artísticas, o romance literário resulta não só do talento, mas do trabalho e da reflexão do escrito". (BARROSO FILHO, 2003, p. 04).

Ainda em seu artigo, Barroso diz que, ao decompor o romance em busca de procedimentos formais, para que se chegue a fundamentos epistemológicos capazes de remeterem à pergunta kantiana "O que eu posso saber?" (BARROSO FILHO, 2003, p. 5), deparamo-nos com um elemento de destaque na narrativa que talvez ilumine a discussão: aquele que diz respeito à voz filosófica do narrador. Encontrar o mote primordial de uma obra para, a partir disso, analisá-la, faz parte da proposta:

> [...] tendo como objetivo declarado, comum à dimensão filosófica e histórica, esclarecer o processo interno de elaboração da teoria que prescreve a existência de um romance ou de uma obra literária. Fazendo com que progressivamente,

[1] Doutoranda em Literatura (Dinter UFAM/UNB), membro dos Grupos de Pesquisa: Relações de Gênero, Poder e Violência em Literaturas de Língua Portuguesa e GREMPLEXA. Contato: neila.ssouza@yahoo.com.br.

> como auxílio de aspectos sociológicos, antropológicos e culturais, fiquem esclarecidos e entendidos os procedimentos formais contidos na gênese da criação literária, seja do ponto de vista das condições genéticas, seja do ponto de vista da história da sua constituição. (BARROSO FILHO, 2003, p. 3).

Para BARROSO FILHO, "o gesto epistemológico", ou sujeito investigativo, procura de forma abstrata, passar para além do texto, perguntando-se o que lhe é possível saber do objeto/texto/conjunto de textos/obras, o que ele chama de *serio ludere*. Para explicar o *serio ludere*, o pesquisador argumenta sobre a decomposição da obra, indagando qual elemento literário faz com que o romance comece e termine? Tal elemento pode vir a ser uma personagem, uma situação histórica ou até mesmo um contexto/problema. Isso definiria o objeto epistemológico do romance. O estudioso acrescenta: "é necessário analisar os aspectos que caracterizam esse fundamento, descobrindo a sua configuração, fazendo-a dialogar com a história da literatura dentro da qual o objeto/texto literário está inserido" (2003, p.4). Há ainda um terceiro elemento que seria o estilo, ou seja, o papel exercido pelo narrador do texto literário. Com isso, o *serio ludere*, essa escolha, colocada para o leitor pelo autor, sintetiza três aspectos distintos "o epistemológico que deve ser entendido como articulado com seus componentes histórico e filosófico." (BARROSO, 2003, p. 04).

Como exemplo desse diálogo, o *serio ludere*, o autor menciona sobre o romance Madame Bovary de Gustave Flaubert, em que Flaubert escolheu Ema como seu fundamento do romance. O romancista optou por falar sobre a infidelidade da mulher, escolhendo Emma como protagonista, e para terminar o romance, a personagem deveria morrer. Seria justamente nesse acontecimento que o romance termina, conforme Barroso Filho. Houve, então, uma razão de ser para o autor, somada a uma estética: a escolha de um narrador ausente, em que não incita a mulher a imitar Emma, apenas apresenta-a ao leitor pela razão de estimulá-lo ao conhecimento teórico real. Diante de tal exemplo, o pesquisador Barroso Filho pretende mostrar a eficácia das colocações epistemológicas para a teoria do romance.

Baseado nesse diálogo epistemológico, o romance *Uma Duas* (2011), de Eliane Brum, possui condições estéticas, em que o leitor é fisgado por uma linguagem sem pudor por narradores que permitem-nos desnudar a dimensão entre corpo e escrita, amor e ódio entre as personagens ao abordar o tema da não sublimação em torno do amor materno.

Não é um simples desentendimento ou rancores entre mãe e filha, há questionamentos sobre a condição humana. Além da construção estética, muito importante sem dúvida, o que o romance *Uma Duas* pode proporcionar em termos de conhecimento? Como dissertar sobre a razão interna do romance?

Brum, ao ser questionada sobre sua escrita, em uma entrevista concedida à Andreia Silva (2011), diz que, na reportagem, procura compreender o que dá sentido à vida das pessoas, já que, para ela, a vida é caos. Mas, segundo Brum, "há certas realidades que só a ficção suporta. É assim que a ficção surge na minha vida, como uma perturbação muito grande, que acabou virando uma insônia e por um fim um romance" (SILVA, 2011). Dessa necessidade de escrever ficção, surge o romance *Uma Duas*, conforme a autora. Para ela, a perturbação sobre um drama universal, que atravessa a História e assume várias roupagens, conforme a época, fazendo-a a indagar, "talvez sobre a principal questão feminina: como uma filha se arranca do corpo da mãe? ". (SILVA, 2011).

O romance *Uma Duas*, traz a narrativa de Laura, uma jornalista de quarenta anos, que se propõe a escrever um romance com as lembranças de infância e momentos de sua vida que a angustia: "escrevo na esperança de que as palavras me libertem do sangue. Do corpo da mãe. Mas e se não existir eu além dessa mistura de carnes de mãe e filha? [...] não há como escapar da carne da mãe. O útero é para sempre. " (BRUM, 2011, p. 16).[i] Mas a vida de Laura conturba-se quando descobre que Maria Lúcia, encontra-se com câncer. A filha, então, propõe-se a cuidar da mãe. Assim, os fatos seguem e a história de cada uma é revelada ao leitor, com a narrativa ora narrador em primeira pessoa, ora em terceira pessoa.

No primeiro capítulo, a narração transcorre em primeira pessoa com a diagramação escrita em vermelho e fonte normal, transpondo para o leitor que a narrativa existe porque é uma tentativa que a narradora-personagem Laura encontrou para narrar a sua história. No segundo capítulo, encontramos mudanças que se alternarão e complementar-se-ão ao longo do romance. A narrativa, até então em primeira pessoa, começa a ser narrada em terceira pessoa, narrador-onisciente, e a fonte de letra nessa parte passa a ser em negrito. A partir do capítulo quinze, a narração surge em primeira pessoa novamente, representada graficamente pela fonte em itálico, com a narrativa da mãe, Maria Lúcia: "é para os seus leitores que escrevo. Mas a decisão de publicar também a minha versão é sua. Será sempre sua. Eu não deixarei que você coloque mais uma violência na minha conta. [...] Vai ter de

me matar ou não na sua narrativa" (BRUM, 2011, p. 71). A alternância entre o uso das fontes negrito, padrão e itálico e letra em vermelho perpetuam-se ao longo dos capítulos, em um emaranhado de vozes que se alternam entre presente e passado.

Ao estrear no universo da ficção, Brum demonstra o profundo envolvimento tanto com as questões pertinentes à literatura contemporânea romanesca quanto com os aspectos existenciais que são atingidos na relação do homem com o outro, consigo e com o mundo a sua volta. Há algo de inquietante em uma perda constitutiva de identidade. Isto é, passa-se de filha e mãe que se amam e que se odeiam. As protagonistas Laura e Maria Lúcia mostram uma relação entre mãe e filha não sacralizada: "*Não, eu não daria minha vida pela de Laura, preciso dizer. Não sou esse tipo de mãe. E nem acho que esse tipo de mãe exista.(...) Como é possível amar e odiar ao mesmo tempo? É o que sinto por Laura, um amor que odeia ou um ódio que ama."* (BRUM, 2011, p.71).

Um dos estudos importantes acerca do amor materno foi feito por Elisabeth Badinter, no livro *Um amor conquistado, o mito do amor materno* (1985). A filósofa afirma que o amor materno não constitui um sentimento inerente à condição de mulher, ele não é um determinismo, mas algo que se adquire. Como se observa, atualmente, é produto da evolução social desde princípios do século XIX. Um exemplo são os dados históricos, nos séculos XVII e XVIII, onde o próprio conceito de amor da mãe aos filhos era outro: normalmente as crianças eram entregues, ainda muito pequenas, às amas, para que as criassem, e estas voltavam ao lar familiar depois dos cinco anos. O exemplo mencionado por Badinter quer demonstrar que, como todos os sentimentos humanos, o amor maternal varia de acordo com as flutuações socioeconômicas da história. (BADINTER, 1985, p. 23). Para ela, mesmo quando se exerce uma profissão, a mulher moderna é extremamente mais preocupada e mais atenciosa com os filhos que as mulheres de outras épocas, pois se trata de uma imposição social.

A filósofa (1985, p.191) ainda comenta a questão da emancipação feminina como prova de que o instinto materno não é inato: Ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Nesse contexto, em muitas sociedades, a identidade como mulher é determinada pelo fato de ser mãe. Desse ponto de vista, as mães podem ser classificadas de poderosas, principalmente

em sociedades em que a mulher é vista como doadora de vida, garantindo a ligação com os antepassados, portadora da cultura e centro à volta do qual gira a organização social. E quando a figura materna é metaforizada como um monstro configura-se por romper as fronteiras estabelecidas para a mulher dentro da estrutura do regime tradicional da família patriarcal.

Elizabeth Badinter não questiona o amor materno, mas sim, o instinto materno. O amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente. Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostra-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escapa ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É "adicional". (BADINTER, 1985, p. 323). Dito de outra forma, a mulher fica aprisionada nesse papel social, não podendo mais evitá-lo. De um lado, exaltavam-se as "boas mães". De outro, condenavam-se as que não sabiam ou não podiam executar tal função. A autora comenta sobre a formação dessa nova imagem feminina "acusada de egoísmo, de maldade, e até de desequilíbrio, àquela que desafiava a ideologia dominante só restava assumir, mais ou menos bem, sua "anormalidade". (BADINTER, 1985, p. 237).

A partir de tais reflexões, compreende-se que o romance *Uma Duas* desconstrói conceitos arraigados na sociedade. Constitui-se de um tema capaz de emergir os silêncios e as omissões, de um discurso hegemônico patriarcal. Percebe-se, no percurso da narrativa, o desabrochar dos sentimentos humanos, a fragilidade e a dependência diante das forças naturais que regem a vida. Para a sociedade, a maternidade dá chance à mulher de ser realmente mulher, é a lógica patriarcal, a figura da mãe é louvada por apelos sociais. O romance revela um modo de ser e de pensar de um universo feminino pouco questionado, do ponto de vista da própria mulher, este lugar de fala que lhe permite abordar com maior autoridade as questões do feminino. A partir de fatos cotidianos, expõe a dor, a negação, os problemas sociais, a tradição, e até a ruptura, em forma de contestação aos valores:

> E duvido que estas mulheres que ficam exibindo suas barrigas saudáveis nessas revistas femininas que Laura costuma comprar e falando sobre as maravilhas da maternidade não tenham pelo menos um dia, um diazinho só, sentido que havia um monstro dentro delas, comendo-as de dentro para fora. Duvido. Apenas que ninguém tem a coragem de confessar porque vivemos na época dos idiotas. (BRUM, 2011, p.144).

Pelo trecho, podemos levantar tais questionamentos: até que ponto uma relação maternal pode ser extrapolada, amando e se odiando ao mesmo tempo? O que seria ultrapassar os limites da realidade imposta pela sociedade? Até que ponto um cordão umbilical existe? Quando e como pode ser cortado? Talvez a morte? Por que Laura não consegue cortar o cordão umbilical que um dia a uniu à Maria Lúcia e nem a mãe aceita a condição maternal que a sociedade santifica? Ter filhos ou não ter? É possível romper o vínculo entre mulher e maternidade? Até onde a função procriadora do amor materno é termo essencial para a considerada essência feminina? A maternidade é uma escolha da mulher ou da sociedade? Temos uma personagem, Maria Lúcia, que, para se livrar de certos tabus socais, procura uma saída para as barreiras impostas pelos costumes e pelo combate ao meio, nem que para isso transgrida as normas de imposição social que a obriga a certos comportamentos tidos como apropriados e adequados à mulher virtuosa e de "boa" moral. Vejamos:

> *Numa das vezes em que o ratinho cinzento se enfiou em mim, eu engravidei. Mas eu não sabia o que era isso [...]. E eu horrorizada vendo minha barriga crescer rasgando a minha pele. Tinha um bicho dentro de mim, como agora. É a mesma sensação. Tira isso de dentro de mim, eu gritava [...]. É um filho, você vai ter um filho. Eu não compreendia. Como eu poderia? E um dia aquela coisa me arrebentou e saiu de mim. [...]. Quando ele saiu para trabalhar, e eu tive forças para me arrastar, peguei o pedaço de carne e afoguei na privada. Sim, eu fiz isso. E nunca me arrependi. Só descobri que estava absolvida quando li uma reportagem de Laura sobre depressão pós-parto. Não me importei. Eu nunca me senti culpada por isso. Fiz outras três vezes ainda. (BRUM, 2011, p. 143).*[2]

O trecho mostra-nos que Maria Lúcia, ao tentar romper com o moralismo social sobre o aborto, e na tentativa de libertar-se de algo que lhe foi imposto, torna-se uma personagem que a faz ser vista como a figura de uma mulher monstro. Encontramos no romance diversos momentos em que as personagens possuem atitudes e posturas transgressoras aos padrões comportamentais experimentados por elas ao que se entende por sublimação entre mãe e filha, questionando o sagrado. Traçando um percurso da posição mulher/mãe, mulher/filha, podemos observar que Laura adota uma postura que não corresponde diante de uma visão patriarcal, à imagem que se espera da boa filha e nem à imagem de Maria Lucia como boa mãe. As personagens culpam uma a outra por

[2] Destaque em itálico, conforme original da obra.

esse comportamento de rejeição ao modelo materno, visto que Laura nasceu sem Maria Lucia desejar:

> *Depois, nem me preocupava mais em dizer nada. Se ele não queria que aquilo acontecesse, bastava não se enfiar em mim durante a noite. Eu já tinha entendido a relação de causa e efeito, mesmo que ninguém jamais tivesse me explicado. Então veio Laura. Mas eu não sabia que era Laura. E passei a gravidez inteira fingindo não notar a barriga. Mas na hora de ela nascer, ela não nascia. Comecei a ficar sem ar e a arroxear. O ratinho cinzento teve de me levar ao hospital. E foi lá que Laura nasceu sem emitir um único som. (BRUM, 2011, p. 141).*[3]

Percebe-se, portanto, na escrita de Brum, uma ênfase sobre o universo existencial feminino. A relação que sempre se buscou estabelecer entre mulher-maternidade-felicidade vem sendo questionada. Não se trata de dizer que muitas mulheres não queiram ser mães, o que desmentiria as procuras às clínicas de reprodução. Trata-se antes de dizer que nem todas querem ser mães. Se as mulheres de maior poder econômico e cultural conseguem vencer a barreira impositiva da sociedade, desconstruindo os estereótipos que as limita ao espaço obrigatório de um ser feminino universal, as mulheres das camadas populares são menos susceptíveis a tais mudanças. Para elas, o termo ser mãe continua a ser um destino. Sem estudos, sem possibilidades de viagens e de crescimento profissional que lhes permitam maiores realizações pessoas, filhos terminam sendo uma das poucas possibilidades de um projeto a ser cumprido. A pobreza, que lhes rouba múltiplas possibilidades de experiências, não pode com seus corpos prontos para a reprodução. A narrativa produz efeitos estéticos e cognitivos de tal modo que o leitor, uma vez tomado desses efeitos, irá concluir seu processo de leitura não mais do mesmo modo que o iniciou, isto é, o discurso literário narrativo é por sua natureza um discurso que produz transformações subjetivas. Laura e Maria Lúcia são conscientes de que suas vidas não são uma linha reta, existem lacunas, e para serem preenchidas, precisam atravessar essa trajetória.

Laura imagina que, ao escrever o livro, reestabelecerá sua integridade e seus problemas emocionais acabarão. Nessa constante busca por existência, o direito de dizer de si, é interrompido quando uma mão parecida com a sua começa a escrever também. A legitimidade de fala implica a demarcação da identidade. Lado a lado, os discursos situam-se no mundo uma da outra sem poder separar-se, vão juntando os pedaços por

[3] Destaque em itálico, conforme original da obra.

meio da escrita, cada uma a seu modo de ver. As narradoras/protagonistas demonstram suas identidades fraturadas, por trajetórias que elas necessitam resgatar e recompor. Assim, as duas ficam em constante transição.

Para os colegas de trabalho e vizinhos, Laura é a figura abjeta, pois abandonou a mãe. Laura procura, então, construir uma narrativa que a acolha, até mesmo com a afronta que ela representa ao olhar de todos, olhar de que filha precisa cuidar da mãe doente. A palavra é o único instrumento para a filha impor-se. O que Laura sente são realidades de traumas de infância, humilhações, incesto, situações a que lhe foram impostas: o sentimento de inadequação ao mundo, assim o reconhecimento de uma identidade possível lhe traz tamanho desconforto a ponto de vomitar, corta-se, urinar:

> Demorei apenas um instante para entender o que ela queria de mim quando me mostrou um seio grande e duro como toda ela. Um seio branco que eu achei bonito e aterrorizante como toda ela. Que cheirava a sabão caseiro como toda ela. Gosto de pensar que fui obrigada, mas sei que parte de mim, a parte que renego em mim, desejou aquele seio. Quando meu pai chegou do trabalho eu ainda mamava o não leite que me envenenaria por toda a vida. Com nojo, com desejo. Sem conseguir escapar nem dela, nem de mim.
> [...]
> Como eu pudera? Me lavei tanto tanto tanto com sabão nos primeiros dias até entender que nada nunca poderia me limpar, que a limpeza estava para sempre além de mim.
> [...]
> Ela me roubou as palavras, a minha mãe. Sinto sua presença em tudo, na minha pele, no cheiro do meu corpo, no corpo das letras que escrevi. E por isso as palavras são menos minhas. E o indizível agora se tornou não mais uma busca pelo que está fora das palavras, mas uma impotência. (BRUM, 2011, p. 89-41).

Cada ato de Laura provém a escrita, como os vômitos, a urina, os cortes, porque a escrita não será diferente dos fatos que ela para tem narrar, fatos que, muitas vezes, geram repulsa para o leitor. Ela não reconhece seu corpo, os fatos jogados ao leitor tanto por Laura quanto por Maria Lúcia incomodam o leitor a ponto de desestabilizá-lo. Escrever para Laura é a maldição que a salva. Ela usa o corpo, o sangue, a escritura. Ela escreve e se perde em uma escrita quase biológica, há o ser, sangue e carne tanto no próprio corpo com as cicatrizes quanto na escrita. Enquanto escreve, Laura perde-se nas memórias traumáticas e sente as mesmas dores de antes no corpo. Trazer a presença da mãe é trazer a presença da clausura que se torna a máxima da liberdade. Qual seria, então, a distância que está entre uma (filha) e outra (mãe)? A escrita toma posse, porque é ela que parte da

organicidade para o caos. Para apropriar de seu corpo, Laura precisa desapropriar-se do corpo da mãe.

Laura, ao ser interrompida pela mãe também durante a escrita, já que, desde criança, nunca pode ter uma individualidade, isso a impede de ter a identidade que almeja. A disputa para ver quem fala na narrativa, ressaltando cada uma a sua defesa pelo amor e ódio uma pela outra, envolve o leitor em armadilhas e imprevisibilidade. As narradoras que lutam por um espaço, impõem uma verdade que pode despertar a não confiabilidade de quem narra. Acreditar na fala da mãe, ou na fala da filha? A quem o leitor deve direcionar-se? Podemos ficar no impasse de quem realmente narra, ou se são cúmplices como sempre foram. Se Laura começa a escrever a história, quem garante que ela não distorceu os fatos? Será que a voz da mãe na narrativa é realmente da mãe, ou de Laura que narrou alguns acontecimentos? Ou a própria Maria Lúcia que distorceu o texto que narra? Quem sabe as duas? Vejamos:

> Não escrevo como desejaria. As frases que emergem de mim não têm qualidade. Será que contêm pelo menos uma verdade? Se eu nada sou além desse corpo torturado que nem é posse, mas extensão, o que eu teria a dizer de meu? As palavras que rastejam de mim como vermes gordos de hemácias me fazem desconfiar de que não há um sujeito que diz, não há eu. Então, quem fala? De quem são as palavras que me constrangem? Ouço a respiração que raspa a porta.
> E temo. (BRUM, 2011, p.16).

A partir de tais percepções, a narração de *Uma Duas* estrutura-se em nuances de vozes em que os diálogos misturam-se. O leitor, diante das narrativas múltiplas, vê-se colocado em um terreno movediço e indefinido. São fragmentos de uma amostragem significativa do tecido social que se revela no romance. Podemos identificar na busca por si que marca as personagens Laura e Maria Lúcia, que reflete sobre os fenômenos sociais visto que as contradições vivenciadas pelos sujeitos em um mundo que outrora fora um paradigma universal, está mais vulnerável frente à dissolução das relações sociais, torando-se instáveis e contraditórias. Desse modo, a identidade que se formou baseada nos valores patriarcais, torna-se desconstruída em obras de escritoras contemporâneas. As personagens questionam os valores, que se inserem no contexto atual travam lutas para romper barreiras em busca de sua emancipação identitária.

Como mencionado, desde a diagramação do livro, a escrita toda em vermelho com letras diferentes para cada voz, e discursos indiretos livres em determinados momentos

permitem o constructo linguístico. Surge, então, a crise de identidade, e consequentemente a fragmentação do sujeito: onde uma começa, onde outra termina? Dessa forma, o narrador não cala a voz das personagens ou os questionamentos que a literatura nos faz, pois todo o discurso sofre as influências desses valores enraizados, e com isso, o discurso estético também está submetido a uma ordem ideológica. É neste enlace de vozes que se destacam preconceitos, ideologias, valores morais e as desigualdades presentes na nossa sociedade.

Brum coloca em foco em *Uma Duas* as principais questões relacionadas às personagens que não se encontram à vontade diante do tema da sacralização maternal, não conseguem encontrar-se na sociedade, vivem à margem. Donas de um discurso que não permite um diálogo entre as duas, o diálogo com a mãe vem à tona quando ela está à beira da morte, Laura então pensa que adquire identidade tão buscada, mas na verdade não desvencilha da mãe. Maria Lúcia não aceita o tratamento de quimioterapia e praticamente impõe à filha uma proposta inesperada: "*Eu só pedi para você me matar, Laura, por amor. Eu não quero escrever mais".* (BRUM, 2011, p. 146).[4] Laura não consegue evitar a palavra que ouve repetida do sussurro da mãe. Estava fora de seu alcance qualquer pedido ou ordem para manter Laura no controle. Assim, a filha atende ao pedido da mãe e desliga os aparelhos da mãe sem que a enfermeira veja:

> Nenhum som, na cena real sou uma atriz de cinema mudo. Maria, não me deixe! São as crianças no filme. Ou sou eu? Pego a mão da minha mãe e olho fixamente para a tela, mas não vejo mais. Quando volto a me habitar. Ou a perceber que me habito, os créditos finais rodam na tela. Eu tenho medo de olhar. Mas a mão embaixo da minha, a mão minha, já me abandonou em mim. Minha mãe parece dormir. Mentira. Ela parece morta. (BRUM, 2011, p. 170).

Por meio desses artifícios, o assombro de Laura vem justamente quando sua mãe está morta. Isso a conduz à ideia de fim, mas que, logo, é quebrada, pois ela continuará sempre presente: "Porque ela vai me deixar. E aí só haverá eu. Um corpo arrastando um cadáver (...). Disfarço e cheiro meu braço, eu também já comecei a me decompor (...) Minha mãe sempre esteve ali. Por pior que ela tenha sido, foi a única que ficou. " (BRUM, 2011, p.152). Dessa forma, o aspecto cruel da narração condiz com o fato de mãe e de filha não corresponderem a que são submetidas, isto é, um a sacralização maternal. Todo

[4] Destaque em itálico, conforme original da obra.

sinal de aproximação é sentido por Laura como resultado da hipocrisia, da inoperância, do descaso, em relação à afetividade de Maria Lúcia. Mãe e filha possuem estômago, intestinos, fígados, útero, sangue. Nesse contexto, todo o texto fala, como uma disputa tanto na escrita, como disputa pelo corpo, como disputa por si.

Assim, em *Uma Duas*, os trechos, em primeira pessoa, cumprem a função de pôr questionamento à suposta onisciência da terceira pessoa, obrigando o leitor a ver que os acontecimentos são narrados sob o jugo de uma perspectiva. A possível identificação da representação de mãe e de filha, que vem a romper com formações enraizadas no imaginário de uma sociedade patriarcal que sacraliza a figura materna. O conteúdo filosófico enfatiza o conteúdo estético, uma vez que contribui para certa complexidade e coerência do que é proposto pelo narrador: diante do prisma da maternidade, mostra-nos que as escolhas estéticas as quais abordam o amor e a repulsa, nessa relação de fracasso entre mãe e filha, há uma reflexão humana, permitida pela arte, no caso, a literatura.

Referências

BADINTER, Elisabeth. **O conflito: a mulher e a mãe.** Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. [Tradução: Waltensir Dutra]

BARCELLOS, Caco. (Prefácio). In: BRUM, Eliane. **O olho da rua**. São Paulo: Globo, 2008.

BARROSO FILHO, Wilton. Elementos para uma Epistemologia do Romance. In **Colóquio: Filosofia e Literatura**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

BRUM, Eliane. Do jornalismo para a ficção: Eliane Brum fala sobre seu primeiro livro ficcional, Uma Duas. [Entrevista concedida a] SILVA, Andreia. **Blog Saraiva**, 2011. Disponível em: < https://blog.saraiva.com.br/do-jornalismo-para-a-ficcao-eliane-brum-fala-sobre-seu-primeiro-livro-ficcional-uma-duas/ >. Acesso: 23 de set. 2017.

BRUM, Eliane. **Uma duas**. São Paulo: Leya, 2011.

RECH, Marcelo. **A vida que ninguém vê como eu a vi.** (Prefácio). In. BRUM, Eliane. A vida que ninguém vê. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

[i] Ressaltamos que a cor da letra da obra é vermelha, porém optamos, aqui, pelo uso padrão da cor preta; seremos fiéis à obra quando a citação for fonte padrão, itálico ou negrito.

O HOMEM DO ABSURDO E A QUESTÃO DO ESVAZIAMENTO EXISTENCIAL

Patrícia Pilar Farias(UFPI)[1]

Resumo: O estudo dedica-se a obra *O estrangeiro (2006)*, de Albert Camus, que traz na narrativa um mundo ligado às percepções existenciais. A pesquisa tem por objetivo analisará os aspetos existenciais vivenciados pelo protagonista da obra de Camus, com suporte no pensamento do Hans Ulrich Gumbrecht(2010) no que diz respeito ao conceito de ‘‘produção da presença’’ e com apoio da noção de *Dasein* apresentado por de Martin Heidegger (2012) sobre o Ser.Com o estudo foi possível compreender as relações de “produção da presença” na obra *O estrangeiro* de Abert Camus e analisar como a vida da personagem corrobora para auxiliar na compreensão do esvaziamento existencial.

Palavras-chave: Camus; O estrangeiro; Existencialismo; Grumbrecht.

Introdução

O ponto de partida deste artigo é a análise da novela *O estrangeiro* (2006) de Albert Camus e para tanto, utilizou-se do aporte teórico desenvolvido por Hans Ulrich Gumbrecht (2010) em relação aos conceitos de “produção de presença” e “produção de sentido” para compreender a relação do homem no que concerne aspectos existenciais direcionado ao ser e o mundo.

O homem está em constante conflito consigo, ou seja, sempre está em busca da significação e na maioria das vezes o significado se torna apenas uma significação material para relatar determinados acontecimento e essa não reflexão significativa abre meios para o vazio da existência.

A discussão do estudo apoia-se na compreensão da “produção de presença” de H. Gumbrecht (2010) pelo viés do conceito Heideggeriano de ser-no-mundo, a fim de se compreender o esvaziamento existencial do homem do século XX. A compreensão do esvaziamento está correlacionada ao sentido de vida do homem frente às mudanças sociais ocorridas que abarcam desde seu modo de pensar sobre o mundo e sua função nele, bem como as ligações afetivas que aos poucos ou drasticamente vão sendo corrompidas, chegando em um estágio solitário e sem sentido.

[1] Bolsista CAPES – PPGEL UFPI

O estudo apresenta o texto literário sob a perspectiva analítica entre Literatura e Filosofia, uma vez que essa correspondência auxiliará na compreensão do esvaziamento existencial frente a uma obra literária. Compreendendo que o texto é um espaço labirinto capaz de despertar as mais diversas interpretações, logo com isso é possível verificar a narrativa como um espelhamento de vários sentimentos, dúvidas, projeções de vivências do ser humano e com isso, ele pode associar com a sua existência.

O liame entre Literatura e Filosofia possibilitará trabalhar com as questões existenciais, mas, antes de entrar nas análises, é preciso compreender alguns conceitos fundamentais para desencadear a pesquisa que são "produção de presença" e "produção de sentido" de Gumbrecht, e também o *Dasein* de Heidegger, para correlaciona-los com a obra *O estrangeiro.* A relação da "produção de presença" na obra será compreendida através da perspectiva da personagem principal em relação aos objetos que a cercam, pois, a produção de presença está relacionada com o impacto que os objetos no mundo podem causar nos corpos humanos. De acordo com Gumbrecht (2010) a "presença" se refere a uma relação espacial com o mundo e seus objetos, com isso todos os objetos disponíveis em ''presença" serão nomeados de coisas do mundo.

Antes de refletir sobre as relações existenciais, é necessário compreender que O termo existencialismo faz referência a um conjunto de tendências filosóficas que têm na existência humana o ponto de partida e objeto fundamental de sua reflexão. As filosofias existenciais surgiram no século XX, mas sofreram influências de alguns filósofos do período anterior como Kierkegaard, Artur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche. Existir implica na relação do ser humano consigo mesmo, com outros seres humanos, com objetos culturais e com a natureza. O ser humano pode ser entendido como uma realidade aberta, imperfeita e inacabada, que foi "lançado" no mundo.

E pata compreender a inter-relação da obra literária frente a um pensamento filosófico é preciso compreender que as relações entre literatura e Filosofia estão presentes ao longo da história do pensamento ocidental e ganham visibilidade com os textos que proporcionam ao leitor entrar em contato com um texto literário que possui caminhos para a reflexão filosófica. Dessa forma, conforme Souza (2009), "a Literatura e a Filosofia são duas linguagens que têm a capacidade de dizer a mesma realidade" (p. 13)

Compreendendo-se a relação entre o texto literário e o pensamento filosófico pode-se perceber que a obra O estrangeiro como um instrumento voltado para a preocupação do homem como "ser-no-mundo" e dar margem para se pensar na relação do homem com as instituições sociais e como essa relação deve ser algo que traga satisfação para o homem em vez de subjuga-lo.

Na narrativa camusiana tem-se a história Meursault, um homem habituado a um cotidiano que não lhe permite qualquer reflexão a respeito de sua realidade, de seu papel na sociedade, ele realiza mecanicamente o seu trabalho e quando tem que decidir aspectos importantes para sua vida, o faz ao acaso, mostrando-se alheio às convenções da sociedade. A vida da personagem principal é marcada por um cenário de rotina que é quebrado quando ele mata um árabe e por isso é preso, julgado e condenado, a partir desse encadeamento de fatos, ele passa a verificar a consciência sobre o que está a sua volta, porém apesar dessa consciência voltada para uma possível liberdade, Meursault, prefere se perder nos vários labirintos que o leva a contemplação absurdista.

O protagonista leva a vida no automático sem refletir sobre seus atos. Vejamos:

> Meursault seria a encarnação do homem jogado a uma vida sem sentido, vítima de mecanismos sociais que, sob o disfarce das grandes palavras – o Direito e a Justiça -, somente escondiam gratuidade e irracionalidade. Há uma interpretação positiva como sendo o protótipo do homem autêntico, livre das convenções, incapaz de enganar ou de se enganar, a quem a sociedade condena por sua inépcia para dizer mentiras ou para fingir o que não sente. Mártir da verdade, Meursault vai para a prisão, é sentenciado e presumivelmente guilhotinado por sua incapacidade ontológica para dissimular seus sentimentos e fazer o que fazem os outros homens: representar (LLOSA,1988, p.52).

Ao assimilarmos as relações que Meursault tem no decorrer da narrativa com as pessoas e consigo pode-se compreender que:

> Meursault nasceu para desmascarar o cinismo e o vazio por trás da sociedade como um todo e do indivíduo como elemento principal. O homem é um nada, abandona aqueles que ama e também é abandonado. O homem é impotente perante as desgraças presentes, e por isso mesmo finge não as ver. O Estrangeiro está ali justamente para dissecar aquilo que está errado e nos abrir os olhos para a estupidez de nossas falsas regras morais. (ARAKI, 2019,s/n)

Meursault pode ser visto como um espelho que reflexo de uma sociedade doentia que está muito mais preocupada com as atribuições matérias que as deixam confortável numa rotina mecanicista na qual o ser se tornou apenas o existir. Apesar de Meursault ser um homem que não se comoveu com a morte da mãe e tão pouco a proximidade da

própria execução o aflige, pode-se perceber que ele vive permanente no estado de exílio, e é essa condição que possibilita uma reflexão acerca do ser. Ter Meursault como um espelho é um caminho para se pensar na significação da vida mediante aos acontecimentos do cotidiano.

O estrangeiro e a produção de presença

O protagonista da Novela, Mersault, vive em permanente indiferença a todos os valores morais. Ele não participa das regras da sociedade e nem se quer defende a única verdade na qual acredita. A personagem desmascarar o cinismo e o vazio por trás da sociedade e do indivíduo como elemento principal. O homem é um nada, abandona aqueles que ama e também é abandonado. A narrativa revela um homem é impotente perante as desgraças que presencia, e finge não as ver.

Compreender a relação de Meursault como o mundo e em especial com o contexto social em que está inserido é possível pensar na "produção de presença" do ser frente ao processo de "produção de sentido" que é um mecanismo pelo o qual o homem busca meios para se encontrar e compreender as coisas que o cerca. As ações do protagonista fazem com que se pense na mecanicidade do homem na vida cotidiana e nesse processo automático, ele deixa de reflexionar sobre os seus atos e apenas busca um sentido material para cada ação.

Ao entender que a "produção de presença" faz referência a "todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ''presentes'' sobre corpos humanos" (GUMBRECHT, 2010, p.13). Pode-se verificar como os eventos e acontecimentos na vida de Meursault é um ponto para a reflexão do ser, mesmo com um comportamento absurdista, o campo da análise ganha meios para verificar que o desprendimento é uma espécie de fuga que desencadeia no esvaziamento do ser.

E Ainda de acordo com Gumbrecht, a presença é uma relação espacial na qual as "coisas do mundo" mantém algum tipo de impacto sobre o corpo e os sentidos do homem. Essa relação dos objetos no mundo com o ser humano refere-se à uma atitude cotidiana ou até mesmo acadêmica que atribuem ao fenômeno um valor além da condição da presença material.

O pensamento gumbrechtiniano traz a cultura ocidental (tradição platônica) e moderna (Hegel) como uma cultura predominantemente de significado. Pensar em "produção de sentido" é perceber que a prática da representação dos significados sobre os objetos no mundo ocupava ambos os lugares de sujeito e do objeto. A partir do pensamento relacionado à "produção de presença" é possível pensar que a cultura não se resume ao sentido de componente material e espacial da existência. Isto porquê é justamente essa relação de objetos presentes sobre o corpo humano que irá redirecionar a significação entre o sujeito/objeto, ou seja desconfigurar que a relação do homem e do mundo como simplesmente esfera material.

A noção de produção de presença está relacionada com o conceito do *Dasein*[2] (*ser-aí*) apresentado pelo filósofo alemão Martin Heidegger. O conceito apresentado por ele no livro *Ser e tempo* (2012) traz a substituição do paradigma sujeito/objeto pelo novo conceito de "ser-no-mundo" e faz com que a relação do homem com o mundo possa ser de autorreferência, compreender-se além do caráter espacial que os objetos ao seu redor proporcionam. A noção de "ser-no-mundo" trata o indivíduo como um ser que habita e convive no/e com o mundo e que não é apenas um simples organismo natural neutro e isolado localizado em um determinado espaço cultural.

O termo *Dasein* foi utilizado por Heidegger (2012) para ressignificar existência, revelando uma clara distinção na relação do homem com o mundo e com isso a vida dele pode ser vivenciada de forma autêntica ou inautêntica. Falar de autenticidade segundo a perspectiva do referido filósofo alemão é compreender que ela está relacionada como sentido de totalidade do "ser-aí", pois este é capaz de compreender-se no mundo. Nessa acepção, Autenticidade constitui um modo de ser em relação a possibilidade da existência. A autenticidade tem conexão com a estrutura singular em primeira pessoa da existência, na qual Heidegger chama de "sempre meu" (*jemeiningkeit*), logo a estrutura de autenticidade faz relação do eu consigo mesmo e com os outros.

Ser inautêntico está relacionado à um estado intencional direcionado para as coisas fora de si, por exemplo, de acordo com a concepção heideggeriana, o medo seria inautêntico, pois ele é de algo ou alguém.

[2] Heidegger utiliza a palavra *Dasein* para designar o manifestar do ser nos humanos. Assume um papel fundamental em suas obras, pois o Dasein é o único ente capaz de se perguntar: "O que é o ser?" (2012, p. 99-112).

Camus retrata as transformações do homem a partir de episódios do cotidiano para a compreensão do ser como alguém que pode escolher ter uma vida autentica ou inautêntica. O recorte abaixo permite compreender como a personagem se relaciona com os demais seres:

> Ao relacionar-se com os demais indivíduos, o homem vê sua liberdade condicionada pela liberdade alheia. De sujeito, torna-se objeto, coisa, para as outras consciências alvo da liberdade do próximo. Mas, de que maneira se verifica esse processo de coisificação? Através do olhar do outro, olhar, diz Sartre, que me desloca para além de meu ser neste mundo, lança-me no meio do mundo, que é, simultaneamente, este mundo e mais além. A consciência, o 'para-si', experimente a sensação incômoda de existir como objeto para os outros, como parte de seu mundo exterior. Existe através do olhar alheio, que assim a fixou. Existe porque é percebida – é um 'ser-para outro'. Por isso, o 'ser-com' é uma relação de conflito. (PENHA, 1989, p. 79-80)

É através da noção de "para-si" que o sujeito experimenta a consciência, passando, assim, a refletir de como é e de como é visto pelo outro. Meursault passa a entender como ele é visto por ele mesmo e como ele é visto pelo outro, apenas quando encontra-se preso, porém a reflexão a cerca disso é rasa.

Ao encontrar-se numa vida inautêntica Meursault começa a refletir sobre os acontecimentos da sua, é claro que a compreensão dele é um caminho para a efetivação do desvelar do ser em relação a contemplação da vida. Com isso:

> A existência inautêntica é momento fundamental para o desvelamento do ser. Ser é o que ao mesmo tempo se mostra e esconde no acontecimento da verdade. Desta forma, não existe mentira, o ser nunca mente sobre si mesmo, ele se mostra velado. A existência nunca é uma vivência estática, ela está sempre em movimento. Quando ocorre um desvelamento do ser ele nunca pode ser mantido eternamente desta forma, existe sempre o retorno, o velamento. Só é possível chegar a uma existência autêntica vivendo, ou seja, no mundo. O mundo é o lugar onde o *Dasein* se realiza enquanto desvelamento. A verdade é vista por Heidegger, como o desvelamento do ser, ou seja, o ser-no-mundo. A manifestação do Dasein é a abertura, o descobrir, abrir, explorar o mundo enquanto constituído de entes (INWOOD, 2002, p. 40).

A vida autêntica só é possível quando o homem aceita a ideia de que ele é um ser-para-a-morte. E para apresentar o homem como um ser no que faz referência a existência. Do que foi exposto acima, pode-se compreender que, segundo o pensamento heideggeriano, o homem era um *Dasein*, neologismo criado na língua alemã que significa ser-aí, traduzido também como *presença* ou *pre-sença*.

O homem, enquanto ser-aí, estando no-mundo, não é apenas um objeto, pois, ele tem a capacidade de transcender a existência, afinal, não basta apenas existir, é preciso transcender para encontrar-se e ultrapassá-la, projetando-se, indo além do que está posto para se construir enquanto ser.

O processo de reflexão na narrativa camusiana aconteceu no último capítulo, foi preciso que o esvaziar-se de si para se compreender como um ser-no-mundo. No trecho abaixo, Mersault externa a concepção da relação da morte com o seu momento atual e com a morte da mãe, fato esse que foi apresentado no capítulo primeiro. Observe:

> Tão perto da morte, a minha mãe deve ter-se sentido libertada e pronta a tudo reviver. Ninguém, ninguém tinha o direito de chorar sobre ela. Também eu me sinto pronto a tudo reviver. Como se esta grande cólera me tivesse limpado do mal, esvaziado da esperança, diante desta noite carregada de sinais e de estrelas, eu abria-me pela primeira vez à terna indiferença do mundo. Por o sentir tão parecido comigo, tão fraternal, senti que fora feliz e que ainda o era. Para que tudo ficasse consumado, para que me sentisse menos só, faltava-me desejar que houvesse muito público no dia da minha execução e que os espectadores me recebessem com gritos de ódio. (Camus, 2012, p.110)

A produção de presença mediante a concepção de compreensão do ser faz com que ele se perceba além de uma relação meramente material, na qual os objetos e as pessoas no mundo tenham apenas a função de estar e de não ser. Com a compreensão de que a morte é a única verdade palpável, o ser pode sentir-se livre e reflexionar sobre a vida no presente.

A libertação da personagem se dá pela morte e ela é a única certeza que guia o *Dasein*, porém, esse fato não tem hora marcada e o *Dasein* no decorrer de sua existência prefere esquecer esse fato, mas não pode evitar a constatação de que é um *"ser-para-a-morte*". Veja:

> Assumindo conscientemente a realidade como tal, em que a morte não pode ser esquecida, nem tão pouco camuflada, o homem orienta-se através da consciência de fim fatal, fim este, sem data e horário determinados. Assim, ele defronta-se com o possível término das possibilidades, por não ser capaz de dizer, com precisão, que realizará tudo o que espera no ano vindouro, no mês que se aproxima; no dia de amanhã, tão pouco daqui a alguns instantes. (NAVES, 2004, p. 45)

A morte passa a ser vista como ressignificação da vida e através dela Mersault é liberto e então passa a compreender o significado de viver. O esvaziar-se para renascer. A escolha de compreensão da morte pode ser pensada como uma escolha, observe: "do

mesmo modo que escolho o navio com que navegarei e a casa em que habitarei, assim também posso escolher o meio pelo qual sairei da vida" (SÊNECA ,2008, p.65).

No fragmento abaixo é descrito como Mersault sente-se diante dos acontecimentos que o permeiam. A sua situação não está mais no campo da angustia, mas sim na compreensão da morte.

> Eu parecia ter as mãos vazias. Mas estava certo de mim mesmo, certo de tudo, mais certo do que ele, certo da minha vida e desta morte que se aproximava. Sim, só tinha isto. Mas ao menos agarrava esta verdade tanto quanto esta verdade se agarrava a mim. (...) Do fundo do meu futuro, durante toda esta vida absurda que eu levara, subira até mim, através dos anos que ainda não tinham chegado, um sopro obscuro, e esse sopro igualava, à sua passagem, tudo o que me haviam proposto nos anos, não mais reais, que eu vivia (Camus, 2012, p. 109).

O Ser-para-a-morte não se resume às experiências extremas da existência, mas podem auxiliar na formulação de uma nova perspectiva para a compreensão do homem em sua relação com o ser.

Considerações finais

Com o estudo foi possível compreender as relações de produção da presença na obra O estrangeiro de Abert Camus, que traz na narrativa um mundo ligado às percepções existenciais, ou seja, pode proporciona uma reflexão para o homem em relação ao mundo, aos outros e consigo mesmo. O estudo da narrativa camusiana corroborou para auxiliar na compreensão do esvaimento existencial na personagem principal do livro. Analisar os conceitos de produção de presença a partir da noção de ser- no mundo em *O estrangeiro* é possível, pois a narrativa auxilia para a verificação da desesperança do ser, o pessimismo com relação ao futuro, a falta de respostas às questões mais simples e às mais profundas e, através dessa abertura é que o texto camusiano, possibilitou compreender a perspectiva existencialista no que diz respeito ao esvaziamento existencial.

Referências

ARAKI, Violeta Ayumi Teixeira. *O estrangeiro*. Disponível em: https://www.lendo.org/o-estrangeiro-de-albert-camus/. Acessado em 08/09/2019 às 20:52

CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Trad: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo.* Tradução de Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes, 2012.

INWOOD, M. *Dicionário Heidegger*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. 3.ed. São Paulo: Editora Arx, 1988.

PENHA, João da. *O que é Existencialismo*. 10. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

SÊNECA. *Aprendendo a viver*. Tradução de Lúcia Sá Rabelo,2008.

SOUZA, José Tadeu Batista de. *Filosofia e literatura entre abraços e socos*: uma questão moral. In: *Ágora Filosófica*. Recife, v. 9, n. 2, 2009, p. 37-38.

IDENTIDADE METADISCIPLINAR: MILAN KUNDERA À LUZ DE SEUS ENSAIOS

Rafael Gallina Bin (UNESP/CAPES)[1]

Resumo:
O presente artigo articula as relações entre as produções literária e crítica de Milan Kundera, evidenciando como as ideias presentes em suas composições teóricas informam e formam sua prática romanesca. Nesse sentido, evocam-se dois ensaios de *A arte do romance* (1986), nos quais Kundera desenvolve as três necessidades que devem ser atendidas pelo romance contemporâneo a fim de se manter atual. Em seguida, elas são mobilizadas como operadores de leitura para o romance *A identidade*, do mesmo autor, com o intuito de demonstrar o fluxo de sua visão de ensaísta na estruturação de seu projeto estético.

Palavras-chave: Milan Kundera; A arte do romance; Técnica da elipse; Narração onírica; Hibridez.

Claudio Magris (2009) escreveu um brilhante ensaio intitulado "O romance é concebível sem o mundo moderno?". Nele o crítico associa o nascimento da forma narrativa romanesca ao fim do ciclo das epopeias, ou seja, a epopeia enquanto gênero esgotara suas possibilidades formais, de modo que já não era mais estruturalmente capaz de representar o mundo moderno. Tal fato fez surgir um novo gênero que desse conta de representar as inovações e a humanidade de seu tempo: o romance.

A partir desse histórico, o crítico italiano lança a provocação: estaria o romance fadado ao mesmo destino da epopeia, caducar ante o esgotamento de suas possibilidades representativas? Ou encontraria uma nova forma de captar as transformações do mundo contemporâneo e assimilá-las em suas estruturas de representação? Ou, na pior das hipóteses, estaria condenado a sobreviver como indústria, promovendo *remakes* de suas antigas técnicas de sucesso?

No presente artigo, analisaremos como Milan Kundera responde à essa provocação, visto que o autor tcheco, hoje vivo e radicado em Paris, além de atuar no campo literário como romancista, possui aguçada verve crítica e participa deste universo com ensaios densos em ideias e arrojados em proposições. Com efeito, parte-se de uma constatação do autor, presente no ensaio "Anotações inspiradas por *Os sonâmbulos*", na

[1] Graduado em Direito (PUC-SP) e em Letras (UNESP/Campus Araraquara), mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP). Contato: rafael.g.bin@gmail.com

qual ele sustenta três pontos necessários para que o romance contemporâneo se mantenha atual.

Em sequência, os desdobramentos desses apontamentos são irradiados em concepções de ordem prática sobre o fazer romanesco, de forma que adquirem o caráter de um programa estético marcado por uma conceitualização ficcional, arquitetada de modo a propor uma completa ontologia do romance.

Por fim, em um terceiro movimento, esse programa de tessitura literária será mobilizado como operador de leitura do romance *A identidade*, do mesmo autor, a fim de verificar em que medida a visão crítica informa o fazer romanesco de Kundera. A hipótese que norteia estas reflexões está afinada com a que foi anunciada por José Luiz Jobim (2012, p. 7) nos seguintes termos:

> Minha hipótese sobre estes críticos criadores é que há uma intersecção entre o que escrevem *sobre* literatura e o que produzem *como* literatura. Esta intersecção não existe nos mesmos termos para cada um deles, mas estaria presente no trabalho de todos.

Dessa forma, interessa-nos perceber o fluxo e refluxo estéticos das ponderações críticas de Kundera, buscando em sua própria produção ficcional uma coerência interna com os apontamentos críticos de seus ensaios, pois quanto mais coesa for essa dinâmica, mais consistente e rigorosa será sua resposta à provocação italiana.

Fixadas essas premissas, é pertinente legar uma nota preambular a respeito do volume de ensaios *A arte do romance*, publicado por Kundera em 1986. O livro inaugura suas obras ensaísticas e já evidencia as diferentes preocupações que o universo literário suscita em sua cabeça, de modo que, embora não seja volumoso em páginas, trata-se de uma obra caudalosa em ideias, podendo dar azo a trabalhos em diferentes perspectivas.

Seguindo o recorte metodológico a que nos propomos, é necessário observar que o ponto de partida de discussão foi enunciado em suas "Anotações inspiradas por *Os sonâmbulos*" e desenvolvidas no "Diálogo sobre a arte da composição", segunda parte de uma entrevista que concedeu a Christian Salmon. Com efeito, Kundera (2016, p. 97) sustenta três necessidades para o desenvolvimento do romance contemporâneo:

> Todas as grandes obras (e justamente porque elas são grandes) contêm alguma coisa de inacabada. Broch nos inspira não só por tudo o que levou a bom termo mas também por tudo o que visou sem atingir. O inacabado de sua obra pode nos fazer compreender a necessidade: 1. de uma nova arte do despojamento radical (que permita abranger a

> complexidade da existência no mundo moderno sem perder a clareza arquitetônica); 2. de uma nova arte do contraponto romanesco (suscetível de unir em uma só composição a filosofia, a narrativa e o sonho); 3. de uma arte do ensaio especificamente romanesco (isto é, que não pretenda trazer uma mensagem apodíctica, mas que permaneça hipotética, lúdica ou irônica).

Com efeito, pretende-se aqui desenvolver o que Kundera entende por "arte do despojamento radical"; "contraponto romanesco" – valorizando a questão da narrativa onírica –; e "ensaio especificamente romanesco". A expectativa é ser capaz de demonstrar como estes conceitos participam da composição do romance *A identidade* e, a um só tempo, atualizam a forma romanesca promovendo o influxo e refluxo estético, de modo que o ponto de vista crítico modula o fazer romanesco e a prática romanesca estimula as ideias críticas do autor.

Comecemos pela escrita do despojamento radical. Kundera associa dois vetores ao tratar da arte do despojamento radical: o primeiro seria os preenchimentos ou, como chamaria Barthes (2008), catálises, que deveriam ser abordados mediante a técnica da elipse; o segundo seria a clareza arquitetônica, pela qual o romance nunca deve extrapolar os limites antropológicos da memória, ou seja, o leitor, ao terminar sua leitura, deve ser capaz de lembrar como começou o texto.

Pode-se apreender a técnica da elipse pelo próprio sentido que o termo "elipse" tem na narratologia, ou seja, como uma abreviação discursiva de eventos diegéticos de modo a encurtar a duração e focalizar mais detidamente eventos significativos. Com isso o romance perde em detalhamento, mas ganha em densidade.

> A arte da elipse me parece, portanto, uma necessidade. Ela exige: ir sempre direto ao âmago das coisas. [...] Com o romance, é quase igual: ele é atravancado pela "técnica", pelas convenções que trabalham em lugar do autor – expor um personagem, descrever um meio, introduzir a ação numa situação histórica, encher o tempo da vida dos personagens com episódios inúteis; cada mudança de cenário exige novas exposições, descrições, explicações. Meu imperativo é "janecekiano": desembaraçar o romance do automatismo da técnica romanesca, do verbalismo romanesco, torná-lo denso. (KUNDERA, 2016, p.78-79)

Atacar o âmago da questão é uma chave fundamental para entender não só a técnica da elipse, mas também para compreender o projeto estético de Kundera, pois, em diversos momentos, durante seus ensaios, ele sustenta que "um romance não é, parece-me, senão uma longa perseguição de algumas definições fugidias" (IDEM, p. 126)

ou em seu minidicionário define a entrada romance como "A grande forma de prosa em que o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até o fim alguns grandes temas da existência" (IBIDEM, p. 146).

E nessa perseguição ou nesse exame, como ele afirma, a técnica da elipse é de fundamental importância, pois mantém a concentração nos temas que explora em cada romance. No caso de *A identidade*, podemos perceber o despojamento radical, em primeiro plano, pela forma como o romance é estruturado: 51 capítulos brevíssimos, nos quais o narrador compõe uma narrativa intercalada, focalizando ora a narração sob a perspectiva de Chantal, ora sob a de seu parceiro Jean-Marc. Cada qual com seu próprio código, sua própria problemática existencial.

Além disso, o narrador é extremamente meticuloso, embora onisciente, controla a quantidade de informação e o momento em que ela é entregue ao leitor, a fim de beneficiar o desenvolvimento temático. Um breve exemplo pode ser encontrado no capítulo 11, quando é feita uma analepse para informar que Chantal já fora casada, perdeu um filho e não suportava a cunhada dominadora. Essas três informações são retomadas e revalorizadas ao longo da narrativa.

A morte do filho é ressignificada no capítulo 14, quando aparece não como signo de luto, mas de alegria, pois o falecimento da criança deixou Chantal livre para viver a plenitude do amor com Jean-Marc:

> Na mesma noite, pouco antes de adormecer (Jean-Marc já dormia), mais uma vez se lembrou do filho morto e essa lembrança foi de novo acompanhada por aquela escandalosa onda de felicidade. Pensou então que seu amor por Jean-Marc era uma heresia, uma transgressão das leis não escritas da comunidade humana da qual ela se afastava; pensou que teria que guardar segredo do exagero do seu amor para não despertar a indignação irada dos outros. (KUNDERA, 2009, p. 33)

No capítulo 35, é promovida a extensão do sentimento disfórico que Chantal sente em relação à cunhada para Jean-Marc. É o momento em que a trama é tensionada ao insuportável:

> "Eu sei", diz Chantal olhando para a cunhada, que voltou a se apoiar no ombro de Jean-Marc; Chantal tem a impressão de que eles se entendem muito bem, que formam um casal perfeito, um casal de vigias, um casal de espiões. [...] Pensa: este apartamento é meu, tenho um desejo imenso de ficar sozinha aqui; de ficar soberbamente só. E disse em voz alta: "Este apartamento é meu e ninguém tem o direito de abrir meus armários e remexer nas minhas coisas íntimas.

> Ninguém. Estou dizendo: ninguém". Esta última palavra era dirigida muito mais a Jean-Marc do que à sua cunhada. (KUNDERA, 2009, p.84)

Por fim, no começo do capítulo 36, o narrador pondera: "[Chantal] Fica sozinha com Jean-Marc e não vê nenhuma diferença entre ele e aquelas que acabavam de sair" (KUNDERA, 2009, p. 85), ou seja, aquele homem que ela, até pouco, amava com toda sua gana passa por um processo de transferência pelo qual se identifica com a cunhada, mulher pela qual sente profunda ojeriza.

Esses fragmentos ilustram que, pelo despojamento radical, nenhuma informação posta na narrativa permanece como mera catálise, ou como, nas palavras de Kundera, "verbalismo romanesco", pois há um trabalho de resgate, de articulação com fatos novos, promovendo a ressignificação superveniente do que fora antes enunciado. O autor, de fato, busca entrar no âmago da problemática existencial de suas personagens.

Em outro momento de *A arte do romance*, o autor tcheco afirma que esse código existencial pode ser melhor conhecido a partir do exame semântico de algumas palavras. Nesse sentido, em *A identidade*, podemos perceber que Kundera explora a noção que dá título ao romance à luz da investigação semântica dos conceitos de "alteridade", sendo esta um aspecto lógico e decisivo para compor a identidade individual – sou eu, porque não sou o outro –; de "fronteira do real", pois há a narração de sonhos ao longo do romance, como aquele em que Jean-Marc sonha com Chantal, no entanto, no sonho, ele sente que a mulher que está com ele é ela, embora ela esteja com um rosto que não corresponda às feições que tem na realidade; isso o agonia a ponto de fazê-lo despertar e, desperto, ele busca o semblante de sua amada.

Justamente, para explorar essa temática da fronteira do real e do sonho, que a segunda necessidade assinalada por Kundera, a do contraponto romanesco, mostra-se de grande valia. O contraponto romanesco é definido como a capacidade de se integrar no romance diferentes tipos de discurso: o filosófico, o narrativo e o onírico, sendo feita uma adaptação decorrente do fato de serem inseridos no bojo de uma forma que, de acordo com Kundera, não busca o ponto final, mas a suspensão da certeza e as reticências meditativas.

Em 1980, Kundera conversou com Philip Roth e, nesse diálogo, há uma passagem que ilustra bem esse ímpeto integrativo do romance e ilumina a compreensão da noção de Kundera sobre o contraponto romanesco:

> Um romance é uma extensão longa de prosa sintética fundada no jogo de personagens inventados. Esses são os únicos limites. Por "sintético" entendo o desejo do romancista de apreender seu tema de todos os ângulos, do modo mais completo possível. Ensaio irônico, narrativa romanesca, fragmento autobiográfico, fato histórico, rasgo de fantasia – o poder sintético do romance é capaz de combinar num todo unificado, tal como as vozes da música polifônica. A unidade de um livro não precisa se fundar no enredo, mas pode ser dada pelo tema. (ROTH, 2001, EBOOK, KINDLE, localização 1323)

No romance em exame, há passagens em que a narrativa se ocupa de sonhos propriamente ditos, mas há momentos em que, atenuando os limiares que separam realidade do sonho, Kundera brinca com a percepção de realidade do leitor. É de bom tom frisar que a narração onírica não é a narração do sonho, mas um modo de organizar o discurso narrativo. O desafio levantado por Kundera é harmonizar, no romance, a imaginação descontrolada própria do sonho com o exame lúcido da existência próprio do romance. (cf. KUNDERA, 2016, p. 86-87)

Freud, na formulação de sua teoria do sonho, sustenta que, grosso modo, há três fatores decisivos na formação onírica: os estímulos sensoriais, restos diurnos e pensamentos, desejos e sentimentos reprimidos. Combinados, esses elementos compõem o sonho (cf. ZIMERMAN, 2007, p. 175-183). Como isso se processa no romance?

Uma resposta mais estrutural é: por níveis. No discurso da narrativa (cf. GENETTE, 19--), é possível construir diferentes níveis diegéticos. Com efeito, a narrativa onírica representaria a instauração de um nível hipodiegético numa diegese em andamento. No entanto, há momentos em que a transição entre níveis não é explícita. A ausência de metalepse sofistica e problematiza as fronteiras entre realidade-sonho.

Ao desenvolver sua narração onírica, Kundera trabalha com o apagamento da metalepse, de modo que se torna instável a demarcação do que é real e o que é onírico. Uma das formas de investigar a demarcação é pela busca de índices que entranham a representação insólita no seio da representação de base mais realista. Como ilustração, tem-se, na sequência final do romance, a reaparição de uma personagem secundária ressignificada: trata-se do garçom/assistente de grafólogo.

No começo do romance (capítulo 7), essa personagem aparece pela primeira vez como um garçom de um bar, no qual Chantal sente-se refém, aprisionada quando quer sair de lá, causando-lhe um mal-estar. Depois, essa mesma figura reaparece, no capitulo

31, como assistente de grafólogo. O insólito da mudança de função pode servir de índice para deduzir a transição entre níveis diegéticos. É um índice, não uma certeza.

Ainda assim, percebe-se que o incômodo que o garçom causou a Chantal no começo do romance, legou-lhe uma impressão residual que foi assimilada na sequência final da narrativa, que é de natureza mais onírica, embora não seja assim representada de início, a progressão da trama tensiona a base mimética da ação, que se metamorfoseia da realidade para um pesadelo. Ou seja, é possível mapear, no começo do romance, restos diurnos que servirão de matéria para o pesadelo final do romance.

O contraponto que mescla narrativa e sonho, produzindo uma atualização no bojo romanesco pode ser lido no próprio fechamento do romance, quando o narrador lança uma sequência de indagações – instabilizando os limites entre narração do real e narração do sonho:

> E eu me pergunto: quem sonhou? Quem sonhou essa história? Quem a imaginou? Ela? Ele? Os dois? Um pelo outro? E a partir de que momento a vida real deles se transformou nessa pérfida fantasia? [...] Qual é o momento preciso em que o real se transformou em irreal, a realidade em sonho? Onde era a fronteira? Onde é a fronteira? [KUNDERA, 2009, p. 114]

Esse mesmo trecho também pode servir para ilustrar o que Kundera quer dizer quando sustenta, n'*A arte do romance*, a necessidade de se desenvolver a arte do ensaio especificamente romanesco. Há pressuposta nessa colocação a premissa de que a natureza do romance não busca asserções e formalizações definitivas, mas a valorização do impreciso, a problematização das certezas e o ímpeto provocativo. O ensaio romanesco deve preservar esses traços, sem se preocupar em fornecer um ponto de vista sistemicamente organizado sobre o tema.

Nesse sentido, aqueles questionamentos postos pelo narrador ao fim do romance convidam à meditação. Nada do que foi dito é tratado como definitivo, as certezas estão em suspensão, e o romance revela sua preocupação temática ao repetir a pergunta com o verbo no presente do indicativo: onde *é* a fronteira? Nesse ponto, já não temos mais a visão do autor, mas a recepção do leitor, que, imerso na trama romanesca, nunca questionou a natureza de sua realidade, e, pela voz de um narrador meditativo e filosófico, é convidado a se atentar para os limiares de sua própria existência.

O ensaio romanesco de Kundera promove um jogo de identidades, no qual o autor disfarça, na superfície concreta do nível discursivo, sua primeira missão: chegar ao nível

fundamental, não mais da narrativa, mas do humano: o ponto em que a concretude e abstração se fundem numa unidade dinâmica, numa possibilidade de existência. O jogo do romance consiste em tentar registrar na fixidez da escrita narrativa, o movimento fugidio das ideias abstratas, que escapam à precisão conceitual, pois, como na vida, constroem-se dinamicamente, no intervalo necessário à apreensão do eu e do outro.

Por fim, à guisa de conclusão, o desenvolvimento dessas três técnicas – despojamento radical, contraponto romanesco e ensaio romanesco – impacta diretamente a ontologia do romance. Nesse sentido, é impossível não se recordar das distinções oferecidas por Cortázar (2006, p. 147-163) em "Alguns aspectos sobre o conto". O escritor argentino afirma que, enquanto o conto vence por nocaute, o romance vence por pontos; enquanto o romance se relaciona com o cinema, o conto se relaciona com a fotografia. O impacto e o tempo são critérios fundamentais na distinção entre essas formas da narrativa: o conto é marcado pela intensidade e pontualidade, o romance é marcado pela extensão e transformação.

Se admitirmos essas distinções como válidas, então precisamos computar suas implicações na forma romanesca kunderiana; pois, em um só lance, o despojamento radical somando à preocupação temática do contraponto romanesco aproximam a narrativa alongada do romance à forma breve do conto. Mediante a técnica da elipse, o romance perde em extensão, porém ganha em intensidade. O narrador filosófico potencializa a força de cada episódio, se valendo da unidade temática como fator de coesão discursiva. E o limite antropológico da memória é respeitado, porque a trama é concentrada, porém o desafio é acompanhar a articulação abstrata de ideias que passam a ser o motor invisível do romance.

Kundera é um romancista e como tal afirma sua identidade. Com essa tarja ele não se limita, mas revela, amparado por sua reflexão ensaística, o ímpeto totalizante e integrativo que vê em seu ofício. Com *Risíveis amores*, um livro de contos publicado na década de 1970, ele se descobre prosador, em *A identidade*, na década de 1990, Kundera aproxima a forma breve da narrativa à prosa alongada do romance.

A hibridez da forma não resulta numa agonia conceitual, em que a necessidade de precisão é um imperativo, mas em um riso de quem sabe que, mais do que fixidez e raízes, no universo criativo, é preciso estar aberto ao jogo dinâmico pelo qual ser e não-

ser não passam de modalidades veredictórias. O romance nunca se propôs como forma fechada. O processo é sua maior vocação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. IN: BARTHES, Roland; et al. **Análise estrutural da narrativa.** Tradução Maria Zelia Barbosa Pinto. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. Ed. Libsoa: Veiga, 19--.

JOBIM, José Luís. **A crítica literária e os críticos criadores no Brasil.** Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

KUNDERA, Milan. **A identidade**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

_____. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno?. IN: MORETTI, Franco (org.) **A cultura do romance**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ROTH, Philip. **Entre nós**: um escritor e seus colegas falam de trabalho. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (edição em eBook kindle).

ZIMERMAN, David. **Fundamentos psicanalíticos**: teoria, técnica e clínica. Porto Alegre: Artmed, 2007.

EXÍLIO E VULNERABILIDADE NA LITERATURA E NAS ARTES: VIAJANTES, ESTRANGEIROS, COMUNS E DESOCUPADOS EM TAUNAY E ELVIRA VIGNA

Rosana Campos Leite Mendes (ESP-SES-MT/Póslit UnB)[1]

Resumo: Um olhar ao século XIX e ao contemporâneo, na literatura e nas outras artes, ressaltam-se as experiências do ser humano em movimentos de exílio, refúgio, isolamento e solidão. Parte dessa sobreposição temática parece responder a essa questão com uma literatura e arte que mobilizam determinados aspectos do disfarce e da vulnerabilidade. Ressalvando as distâncias de época, o presente trabalho objetiva apontamentos para tais reflexões nos romances *A um passo* (2004), de E.Vigna (1947-2017) e *Inocência (*1872), do Visconde de Taunay (1843-1899). Este, a saber, com uma literatura imbricada aos artistas viajantes de sua família. Todos, pintores e artistas que vieram para o Brasil, em 1816, numa condição de exílio oficial ou não.

Palavras-chave: Exílio; Disfarce; Vigna; Taunay

Permito-me iniciar com uma questão que, a meu ver, constrói um fundamento romanesco nas obras aqui analisadas: disfarces e vulnerabilidades são indícios dissolvidos na condição do viajante e de situações de exílio. Sob essa consideração, o quadro de análise aqui delineado procura instanciar essa vida de simulações como originalmente próxima daquela empreendida pelo personagem viajante e em situações ocasionais do cotidiano. Portanto, dispomos aqui de dois caminhos significativos para algumas leituras adiante. Uma envolveria um olhar ao artista, a genialidade e a obra de arte. A outra às questões relacionadas ao universo de construção do romance.

O primeiro encontraria confirmação ao identificarmos conexões literárias e artísticas que se estabelecem por tais relações e que podem estar alojadas, não sem razão, também em um conhecimento estético no qual este não pode ser repassado somente por conceitos, e sim por obras de arte. Nesse percurso aqui, importante as considerações constantes, entre outras, na metafísica do belo inscritas em Schopenhauer (2003). No caso, a realidade sensível e o belo presente em escritas e obras de arte as quais tocam nas interfaces que ligam o ser que se vê, também, um estrangeiro em seu território casa, trabalho, país ou relacionamento social. Ainda sobre o conceito metafísico do belo, importante considerar como este fator é algo objetivo e acondicionado pelo conhecimento. É, porém, o olhar à arte e como os efeitos dela nos chegam, em última

[1]Doutoranda no programa de Pós-Graduação em Literatura-Póslit do Departamento de Teoria Literária e Literatura- UnB. Professora na ESP SES/MT. E-mail: rocamposs@uol.com.br

instância e também uma maneira de travar discussão fundamental com o tal conhecimento estético que reside exatamente nas obras de arte. Ele diz:

> Em todo caso, portanto, a alegria com o belo é uma coisa do mero conhecimento. Por isso nós a consideramos exatamente como conhecimento e perguntaremos o que é, propriamente dizendo, o que conhecemos, quando a consideração de algum objeto, por aquele modo de conhecimento, nos alegra e cativa, de maneira a nomearmos o objeto belo; e também o que ocorre em nós nessa situação. (SCHOPENHAUER, 2003, p.26)

Em segundo, como diria Barroso (2018), a questão a ser empreendida aqui seria aquela que se desdobra o ponto de vista dos Elementos para uma Epistemologia do Romance. No caso, um olhar a buscar indícios à arquitetura de construção do romance e como o autor manifesta preferências estéticas ao proceder tal narrativa. Em acordo com Barroso (2018), este nos diz que o gesto epistemológico:

> Voltado para o texto literário, faz com que se entre na estrutura íntima do romance, decompondo-o, procurando regularidades, procedimentos formais, em suma, um fundamento ou princípio geral. Acostumei-me a chamar essa atividade de *serio ludere.*
> O *serio ludere* busca inicialmente, uma decomposição da obra procurando saber qual elemento literário faz com que o romance comece e termine. Esse elemento pode ser um contexto/problema, uma personagem, uma situação histórica, representando, portanto, o seu fundamento primeiro, caracterizando-se assim a definição do objeto epistemológico do romance, distinto do objeto do romance. (BARROSO, 2018, p. 22)

Este olhar para além do texto, o gesto epistemológico, é o que permitiria pensar na estrutura interior do romance e ver o seu fundamento racional. Há uma relevância, no caso, a uma teorização do texto literário, por parte do escritor. Barroso (2018) ao citar estudos epistemológicos acerca da obra de Milan Kundera, a exemplo, menciona que todos os personagens deste são possibilidades de um don juanismo moderno. Ele nos aponta que a dimensão unificadora da obra deixa à mostra essa condição criativa na totalidade das personagens de Kundera. Nesse sentido, "essa regularidade define as condições estéticas, existenciais e morais das personagens kunderianas" (BARROSO E FILHO, 2018, p. 31).

Também, Kundera (2009) irá nos lembrar que "o romance acompanha o homem constante e fielmente desde o princípio dos tempos modernos" (KUNDERA, 2009, p. 13). E que certamente muito do que conhecemos, da existência e da individualidade, ativou-se via romances. Também, nos interroga acerca do que quer dizer o romance de Cervantes. De acordo com Kundera (2009) há muito de escrito relacionado a tal assunto.

A exemplo, uns veem uma crítica racionalista do idealismo obscuro, outros a exaltação desse idealismo. Contudo, ele nos alerta que as duas possibilidades recaem em erro uma vez que, na base do romance, tentam relacionar preceitos morais em contraposição a um questionamento. Fuentes (2007), ao citar Kundera, compartilha com este no sentido de relacionar o romance como elemento indispensável da civilização. Dizer coisas, via romance, em acordo com esse autor está ameaçado não pelo esgotamento e sim pela condição ideológica de mundo contemporâneo. Em oposição a esse cenário do romance e as descobertas do mundo, há o outro lado que se instaura pelo totalitarismo e verdade única. (FUENTES, 2007, p.114).

O enquadramento da escrita de ficção do Visconde de Taunay firma traços de nossa literatura e dá valor de memória à mesma conforme nos diz Candido (2003). Em romances como *Inocência* (1872) coloca personagens oriundos de sua "visão do sertão". Cirino, o doutor com carta de farmácia a viajar pelo sertão, com seus remédios na mala; Pereira, sertanejo rústico e desconfiado e pai de Inocência também é visto em tropas viageiras de um lado a outro; Meyer, estrangeiro e viajante zoologista também se faz presente nesse percurso juntamente com José Pinho, carioca do Rio de Janeiro que acompanha o alemão em suas andanças. Todos, homens acarretados em realidades de mundo dissolvidos na condição de itinerantes de viagem em sua narrativa de ficção. Com tons advindos de um observador privilegiado das artes, traz o mundo ficcionado pelo sentido do belo e das descrições da natureza. Como um quadro, uma sinfonia ou uma peça de teatro, Taunay dá elevação estética à ficção literária.

Também gostaria de situar a discussão aqui empreendida sob dois termos constantes das sessenta e três palavras definidas em forma dicionarizada por Kundera em sua obra *A Arte do Romance*. São elas: fronteira que ele diz ser algo com o seguinte significado "bastava tão pouco, tão infinitamente pouco, para se encontrar do outro lado da fronteira, além da qual nada mais tinha sentido; o amor, as convicções, a fé, a história"(Kundera, 2009, p.123). Tudo no caso, a um milímetro. A outra é: beleza – (e conhecimento) que ele diz ser "todos os aspectos da existência que o romance descobre , ele os descobre como beleza. beleza na arte: luz subitamente acesa do jamais dito. essa luz que irradia dos grandes romances". Na metafísica do Belo Schopenhauer (e no contexto existencial de sofrimento) o belo é a forma privilegiada de conhecimento das ideias, acarretando a

quem o frui a neutralização do sofrimento, portanto um apaziguamento do querer. Trata-se de um estado estético.

O processo de organização das escritas aqui analisadas, de Taunay E Vigna, dão conta de nos dar a ver os indivíduos por uma escrita que se compõe por relações de fronteira (Todo o mistério da vida humana consistia no fato de que ela se desenrola em proximidade imediata) e remexidas em torno em torno de um belo que se aloja entre o disfarce e a vulnerabilidade. E, se formos pensar nas considerações sobre o belo advindas do pensamento de Schopenhauer (2001), no qual tece considerações acerca do "*belo como um conhecimento em nós"* teríamos que refletir, por esse viés, como a criação do belo está relacionada em nós. Também é por Schopenhauer (2001) que vamos ver que a capacidade de contemplação, que distinguiria o olhar do gênio e do homem comum em termos de consideração desinteressada das coisas. Ele diz:

> E por isso que o homem comum não permanece muito tempo na simples intuição, por conseguinte não prende seu olhar por muito tempo ao objeto, mas em tudo o que se oferece a ele, procura rapidamente o conceito sob o qual possa subsumi-lo – como o preguiçoso a busca de uma cadeira- e então se dá por satisfeito nada mais o interessando. Eis porque ele logo se dá por contente com tudo, com obras de arte, com belos objetos naturais e com a consideração propriamente significativa da vida em todas as suas cenas.(...) Ao homem genial, ao contrário- ao qual coube uma medida da faculdade de conhecimento que excede em muito a exigida para o serviço de uma vontade individual, detém-se na consideração da vida mesma e em cada coisa com que depara esforça-se por apreender sua Ideia. Para o homem comum, a faculdade de conhecimento é a lanterna que ilumina seu caminho; já para o homem genial é o sol que REVELA o mundo" (Schopenhauer, 2003, p. 67).

Em que estão mergulhados os personagens de Taunay? Que estrutura ele experimenta para dar um "corpo" visível aos instantes de estranhamento rotineiro da sociedade? O olhar dele, entre outras coisas, é o que Schopenhauer (2001) nos diz sobre o "artista que nos deixa olhar com seus olhos para a realidade e assim nos tornamos participantes, por sua intermediação, do conhecimento das Ideias. Nessa ótica também podemos, em acordo com esse autor, nos aproximar da "intuição" quando nomeamos o objeto como "belo". Para ele, "quando nomeamos um objeto belo, dizemos que ele é objeto de nossa consideração estética, a qual envolve dois fatores: de um lado, na consideração do objeto não estamos mais conscientes de nós mesmos com indivíduos, mas como puro sujeitos do conhecer destituídos de vontade; de outro, no objeto conhecemos não a coisa isolada, mas uma Ideia.

Alfredo d'Escragnolle Taunay foi descendente de Nicolas Antoine Taunay, integrante do grupo de artistas franceses que fundaram, em 1816 a Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro. (AIBA) Com conhecimentos artísticos e estéticos de origem europeia, notadamente francês, Taunay, desde cedo, tem visão alojada na paisagem e nos encantos da beleza natural.Com compreensão do desenho e da pintura e com a sensibilidade artística manifesta em sua escrita, como viajante do sertão e homem da cidade, tem uma obra literária extensa. Romances, contos, diários de guerra, cenas de viagem, cartas de campanha, teatro, peças de música e livro de memórias que, segundo. E mesmo como romancista do século XIX deve-se dar o crédito de sua singularidade de ficção em meio aos seus trabalhos e atividades outras. Taunay, nessa vertente especial, traduz a natureza observada por meio de rigorosa nomenclatura científica adotada principalmente nas observações botânicas. Seus personagens viajantes estão envoltos, entre outras coisas em experiências de distorções que envolvem o ser humano em enredos de exílio, isolamentos e fragilidades. Ainda que estejam no sertão, há situações que os envolvem em cenários do homem comum e desocupado de afazeres. O olhar introspectivo e de andanças é posto em constante aparência e simulação dissolvidos em orgulho e vaidade:

> O legítimo sertanejo , explorador dos desertos, não tem, em geral, família. Enquanto moço, seu fim único é devastar terras, pisar campos, onde ninguém antes puseer pé, vadear rios desconhecidos, despontar cabeceiras e furar matas, que descobridor algum até então haja varado. Cresce-lhe o orgulho na razão da extensão e importância das viagens empreendidas; e seu maior gosto cifra-se em enumerar as correntes caudais que transpôs, os ribeirões que batizou, as serras que transmontou e os pantanais que afoitamento cortou, quando não levou dias e dias a rodeá-los com rara paciência. Cada ano que finda traz-lhe mais um valioso conhecimento e acrescenta uma pedra ao monumento da sua inocente vaidade.
> (Taunay, 2005, p. 20)

Tudo ao redor, nessa aparência de não vulnerabilidade, recai em uma descrição do que é tido como de não disfarce. Há uma precariedade de situações e ambientes que reforçam uma imagem de exílio e isolamento interposto pelas condições apresentadas;

> Ninguém pode comigo, exclama ele enfaticamente. Nos campos da Vacaria, no sertão do Mimoso e nos *pantanos* do Piquiri, sou rei. E esta presunção de realeza infunde-lhe certo modo de falar e de gesticular majestático em sua singela manifestação. A certeza que tem de que nunca poderá perder-se na vastidão, como que o liberta da obsessão do desconhecido, o exalta e lhe dá foros de infalibilidade.
> (Taunay, 2005, p. 21)

O romance de Elvira Vigna, *A um passo*, lançado pela editora Companhia das Letras, em 2018, com 215 páginas, porém publicado originalmente em 1990 sob o título *A um passo do Eldorado*, ganhou posteriormente várias mudanças, inclusive no título. Tal romance traz histórias, ou melhor fragmentos de pequenas redomas em uma literatura dita bastante experimental. A obra não é muito conhecida e passou um pouco despercebida pela imprensa, razão pela qual a autora dizia tê-la como favorita.Os capítulos curtos formam o romance. Os personagens vão surgindo e suas histórias de vulnerabilidades e disfarces compõem o enredo. Isso torna bastante peculiar o narrar ao mesmo tempo que evidencia as dificuldades desse composição com fragmentos como um pano puído que se esgarça e se depura em várias outras fiações e construções. Aliás, vale dizer que as formas de apresentação da escrita de Vigna, em muitos casos, são preenchidas por camadas que sustentam um universo, cujos personagens estão em meio a perda de estabilidade, solidez e segurança. As constantes reformulações e as diferentes perspectivas que os personagens são apresentados formam nesse romance de capítulos curtos, com uma ou duas páginas. Uma constituição de vida num "entre lugar" de alternâncias. Estar presente ou ausente, temporariamente, lança-se como um refúgio imperfeito, porém realizado como uma experiência de impressionantes sobreviventes. Elvira Vigna traz em seus personagens "o inconstante, o caráter confuso, as irregularidades de um quase barroco de formas do plano à profundidade e de formas arredondadas que mentem e fazem figuras "posadas" tal qual como uma visão de um quadro pintado com "cores sem transição, medidas sem proporção e medidas malfeitas". Vigna chega a citar, que o roubo é genetiano e assim, faz uma alusão aos escritos de Jean Genet. Ela diz:

> Em cima da televisão havia uma reprodução de Van Gogh que era para onde a mãe olhava sempre que a conversa ficava difícil. "acho interessante essa ideia de alguém buscando paz interior em Van Gogh, o que você acha?" E o gringo respondera que, como se tratava de reprodução, a ideia não ficava tão boa, o amarelo não seria tão desesperado e a mediocridade da cópia poderia muito bem produzir uma sensação de calma. "Reproduções, simulacros tem esse efeito". Mas não era esse o ponto, disse a moça, e ela então explicou o que dava paz a Evelyn. "A mãe se chamava Evelyn". Gringo riu. O que dava paz a Evelyn não era o amarelo, desbotado ou não, mas os dólares que estavam em um cofre, por trás do Van Gogh.
> E continuou: "P., menino ainda, roubou esses dólares que eram de Evelyn, e os usou para comprar entre outras coisas, flores e bombons dietéticos no aniversário dela. Foi um, diria você, gesto

> genetiano.Roubou esses dólares dos quais não precisava, e os usou em parte para comprar inutilidades que ofereceu, com o maior desprezo à própria dona dos dólares. Diga-se de passagem que a mãe só veio a descobrir o roubo muito tempo depois e passou longos anos usufruindo das qualidades calmantes do seu Van Gogh quando este já estava despojado delas – o que aumenta a meu ver o sabor da cena. Tudo isso fumando sem parar, longas baforadas de fumaça, papeis em branco cuspidos no mesmo ritmo em que cuspia a datilografia incompreensível do novo país, onde arranjou emprego assim que chegou." (VIGNA, 2018, p. 30).

Os meios literários, os duplos sentidos invocam um papel caro que deve constar a literatura enquanto estudo e objeto de reflexão. O jogo entre lucidez e momentos lúdicos com enredos que envolvem assassinato, amantes, vingança e até abuso sofrido na infância abre caminho para constatar as vulnerabilidades de personagens e espaços em constante deslocamentos em meio a um exílio provocado. (degredo, forçado e por livre escolha, lugar que vive exilado). Com ironia, a técnica literária pode ser alojada por um olhar da Epistemologia do Romance. Pois em acordo com Barroso (2018) ao descrever sobre tal estudo em obras de Milan Kunderan diz :"Apenas o epistemólogo é capaz de perceber a dimensão unificadora da obra em questão, pois é isso que dá substância a própria noção de obra: ela é um conjunto organizado, em suma, raciocinado. Essa regularidade define as condições estéticas, existenciais e morais das personagens kunderianas. (BARROSO, 2018, p.31)

As artes colocadas em diálogo e, sobretudo, a dimensão estética compartilhada entre o texto literário e a pintura compõem a estrutura multifacetada do que não se aloja no terreno do específico. Isto, ao mesmo tempo em que explica a importância da adesão ao desconhecido e da transcendência pela imaginação, ao usufruirmos uma obra de arte, também nos convoca a um comprometimento particular do "olhar". Pois, ainda que em um primeiro momento tal experiência estética possa estar desalojada de uma condição palpável para o indivíduo, cria mundos de validade que se sobressaem no campo da cultura e das artes em geral. Finalizando, nota-se aqui que o disfarces e vulnerabilidades são indícios dissolvidos na condição do viajante da cidade, do contemporâneo e também não se distancia daquele viajante do romance do século XIX. Cujas situações de banimento, fragilidades e instabilidades também situam um lugar de exilio planificado pelo disfarce. Na escrita dos romances aqui pontuados, a partir desses pontos de "aparentes verdades", o jogo entre o viajante ou exilado ocupa o essencial e característico

da obra de arte. Pois, em acordo com Schopenhauer, o artista nos deixa olhar com seus olhos para a realidade, e assim nos tornamos participantes, por sua intermediação, do fazer artístico.

Referências

BARROSO, Maria Veralice (org), BARROSO, Wilton Filho (org). Estudos Epistemológicos do Romance. Brasília: Verbena Editora, 2018.

CANDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880. Rio de janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

FUENTES, Carlos. Geografia do romance. Rio de janeiro: Rocco, 2007.

KUNDERA, Milan. A arte do romance. São Paulo: Schwarcz Ltda, 2009.

ROGER, Alain. Vocabulário de Schopenhauer. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur. Metafísica do belo. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. Inocência. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

VIGNA, Elvira. A um passo. São Paulo: Schwarcz S.A., 2018.

READING CLUB UFES: UMA PRÁTICA EXTENSIONISTA QUE PROMOVE LEITURA E DISCUSSÃO DE CONTOS DE AUTORIA FEMININA

Laura Ribeiro da Silveira (UFES)[1]
Carolina Francisco Fernandes dos Santos (UFES)[2]

Resumo: O projeto de extensão Reading Club UFES foi criado com o objetivo de promover a leitura, análise e discussão de textos literários, bem como fomentar a reflexão sócio-política advinda da leitura e seus desdobramentos. Para o primeiro biênio do projeto, foram eleitos contos de autoria feminina escritos originalmente em língua inglesa, com o intuito de promover vozes e identidades de mulheres de diferentes partes do mundo. As vozes femininas apresentadas nos encontros têm ecoado em diversos projetos das disciplinas de literatura, em TCCs de estudantes de letras-inglês, Congressos nacionais e internacionais, assim como em salas de aula de língua inglesa.

Palavras-chave: Leitura; Contos; Discussão; Escrita feminina; Inglês.

Testemunhamos nos últimos anos o crescimento do anti-intelectualismo, um movimento que tem como características o desprezo pelo cultivo da inteligência, a desconfiança pelos métodos acadêmicos, e até mesmo a recusa de avanços científicos. Com o financiamento da educação e da cultura em risco, torna-se necessário o ativismo político-social para suprir essa lacuna, e uma das melhores formas de resistir e enfrentar o anti-intelectualismo é promover a expansão do conhecimento através da leitura e de debates, fomentando, assim, o pensamento crítico e a valorização do saber, da cultura, da alteridade.

Assim, apresentamos às comunidades acadêmica e laica de Vitória ES, o Reading Club UFES, um projeto de extensão coordenado pela professora de literaturas de expressão inglesa, Dra. Laura Ribeiro da Silveira, na Universidade Federal do Espírito Santo, desde agosto de 2017. Participam do clube alunos e alunas de graduação e pós-graduação, que atuam na seleção dos textos, na divulgação e promoção dos encontros - por meio de mídia social, cartazes e panfletos, que acontecem a cada quinzena, no Núcleo de Línguas da UFES e também em ambientes externos à universidade, como cafés, cursos, residências.

[1] Professora Associada I de Literaturas de Língua Inglesa (UFES); Doutora em Ciência da Literatura (UFRJ). Contato: laurardasilveira@gmail.com
[2] Estudante de Mestrado em Estudos Linguísticos (UFES). Contato: carolina.ffs@gmail.com

O Reading Club surgiu como uma proposta extensionista de encontros regulares para discussão de textos literários com vistas a ampliar o tempo dedicado à literatura e à conversa sobre ela, dentro da própria comunidade acadêmica e também fora dela. Partimos da premissa de que crianças gostam muito de ouvir histórias, de ler histórias, de conversar sobre histórias. Em que momento e por quais motivos deixam de fazê-lo são questões que sempre nos incomodaram, sobretudo quando a 4a. edição da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (2016) mostra que o brasileiro lê 2,43 livros por ano, média muito abaixo daquela de países vizinhos inclusive. Sabemos, pois, que mesmo os estudantes quase não lêem, atendo-se tão somente ao que a escola obriga a ler.

Para a UNESCO[3], a leitura é um hábito que se desenvolve como tradição nacional, começa na família e precisa ser incentivado na escola, garantindo assim sua permanência na vida das pessoas. Percebemos a complexidade e dificuldade de se implementar uma mudança dessa amplitude em nossa realidade, sobretudo no contexto atual, em que as pessoas alegam falta de tempo para a leitura como o principal motivo para não lerem, mas o Brasil tem a maior média do mundo em horas dedicadas ao celular diariamente: 4h48min por dia, em pesquisa também sobre 2016.[4]

O objetivo principal do projeto é promover a leitura, análise e discussão dos textos e fomentar reflexão linguística e literária, bem como sócio-política, advinda da leitura e seus desdobramentos. Para o primeiro biênio do projeto, elegemos contos de autoria feminina escritos originalmente em língua inglesa, desde o século XIX até à atualidade, pelos seguintes motivos: são textos curtos que podem ser lidos mesmo na véspera do encontro; promovem vozes e identidades femininas de diferentes partes do mundo, relativamente unidas pela língua inglesa em suas diferentes variantes; apresentam momentos distintos, mas sempre próximos ao leitor/leitora contemporâneo/a.

Em mais de quarenta encontros oficiais, autoras laureadas e desconhecidas, da América, da Europa e da Ásia, têm sido apresentadas, lidas, contextualizadas e reconhecidas literariamente por um público leitor diversificado e cada vez mais crítico. A experiência do Reading Club tem confirmado esse desconhecimento de mulheres

[3] Citada em artigo da Biblioo, da Carta Capital online.
[4] Segundo a empresa de estatística Statista (statista.com).

autoras em nossa comunidade, inclusive entre estudantes de Letras-Inglês. Os nomes reconhecidos são poucos, geralmente associados a alguma visibilidade midiática que a autora tenha alcançado para além do campo literário, com vídeos, palestras, ou apresentações veiculadas como parte de movimentos políticos e/ou sociais aos quais esteja vinculada, como Chimamanda Adichie, Tony Morrison ou Alice Munro, para citar exemplos atuais.

Nesses dois anos do clube, os contos selecionados abordaram diversos temas importantes do ponto de vista social, como a luta de classes, as diferenças culturais e questões raciais, mas concederam foco majoritário às temáticas relacionadas ao feminismo - haja vista a crescente urgência de trazer para o campo de debates a injusta desigualdade entre os gêneros e a violência contra a mulher, ambos resultados diretos de um modelo de sociedade patriarcal que não se restringe ao Brasil nem à atualidade.

Como afirma Lois Tyson, em *Critical Theory Today*, com recorte e tradução nossos, não foi o público leitor, mas, principalmente, a história literária que promoveu a marginalização de muitas mulheres escritoras, porque o padrão de universalidade era o trabalho literário de homens brancos descrevendo experiência de uma perspectiva masculina branca, e a sociedade considerou isso a regra, e universalidade tornou-se um importante critério de excelência. Tyson conclui:

> "Ainda hoje, a menos que o ponto de vista crítico ou histórico seja feminista, existe uma tendência a sub-representar a contribuição de mulheres escritoras. (...) Em outras palavras, o patriarcalismo cria o fracasso que ele então utiliza para justificar suas hipóteses sobre as mulheres. (...) Sua ideologia é tão pervasiva que ela nos programa sem nosso conhecimento ou aval." (TYSON, 2006, p. 84-89, tradução nossa)[5]

As vozes femininas apresentadas nos encontros têm ecoado em projetos das disciplinas de literatura, em TCCs de estudantes de letras-inglês, em Congressos nacionais e internacionais e, numa espécie de desdobramento, em salas de aula de língua inglesa - escolas e cursos - levadas por alunos(as) da graduação, como

[5] Even today, unless the critical or historical point of view is feminist, there is a tendency to underrepresent the contribution of women writers. (…) In other words, patriarchy creates the failure that it then uses to justify its assumptions about women. (…) the point here is to see how pervasive patriarchal ideology is and how it can program us without our knowledge or consent.

professores(as) em formação, dispostos(as) a ensinar a língua pela literatura a um público acostumado a livros didáticos e textos adaptados. A recepção tem sido positiva e estimulante, como pode ser observado, a seguir, em uma síntese da experiência, que inclui trechos dos relatórios apresentados que atestam a validade e o mérito da proposta, com vistas à inclusão gradativa e sistemática de literatura original na sala de aula de LE, tanto em cursos e colégios particulares como, e principalmente, nas escolas públicas, destino principal dos alunos egressos do curso de Letras - Inglês da UFES, evitando, assim, a previsibilidade e artificialidade das seções dedicadas à leitura em muitos materiais didáticos. Passemos, pois, ao relato dessa prática.

Selecionamos quinze contos que já tinham sido discutidos no Reading Club para compor o objeto de análise em grupo nos quinze encontros presenciais das disciplinas de Projeto, tendo em vista que os contos seriam lidos por todos e discutidos em aula antes de serem levados para suas classes de LE. Consideramos, para tanto, que tais contos deveriam ser interessantes a um público variado de leitores e passíveis de serem lidos e discutidos em tempo que não comprometesse o planejamento e a carga horária do curso e do grupo escolhido.

Alguns contos escolhidos foram *Girl* (Jamaica Kincaid), *Eleven* (Sandra Cisneros), *Everyday Use* (Alice Walker), *The Lesson* (Toni Cade Bambara), *Quality Control* (Edwidge Danticat), *A Pair of Silk Stockings* (Kate Chopin) e *Sweat* (Zora Neale Hurston), cujas temáticas abordam questões sociais, políticas, familiares, de gênero e classe; de uma perspectiva feminina e/ou feminista, de modo a provocar debates em qualquer ambiente de discussão literária, na academia ou fora dela. A cada aula, os estudantes expressavam-se sobre o conto em pauta, observando a temática e sugerindo possíveis questionamentos sobre o texto - que seriam levados às salas de LE.

Após as discussões dos contos, os alunos receberam orientações para a realização da atividade nas aulas de língua estrangeira onde tinham decidido utilizar os textos literários, bem como para a escrita do relatório sobre a prática desenvolvida e os resultados alcançados, com aspectos positivos e negativos da experiência.

Esses relatórios nos levaram a concluir que a leitura de contos originais em sala de aula de LE pode e deve integrar o planejamento das aulas, funcionando tanto como

ferramenta auxiliar no desenvolvimento de competências linguísticas, como, e principalmente, elemento motivador, provocador da fala, da interação, da discussão imprevista e imprevisível, promovendo aprendizagem em situação real de fala contextualizada.

Citamos, a seguir, algumas conclusões que nos foram apresentadas. Os recortes e traduções são de nossa autoria.

"No geral, podemos dizer que o experimento foi positivo tanto para estudantes como para professores. Fazer algo diferente do usual encorajou a participação dos estudantes e os deixou animados com a leitura, o que não é muito comum nesses dois grupos (...) nós acreditamos que o exercício beneficiou a todos pela leitura de diferentes gêneros. Mais importante, ver que isso pode ser divertido. Acreditamos que esse tipo de experimento deveria ser feito mais vezes em sala de LE e salvaremos essa história para ser usada no futuro." (PAIVA, João Felipe; PRADO, Carolina)

"Nós observamos que os estudantes estavam muito engajados na discussão. O que começou como uma possibilidade de metáfora criada por Sandra Cisneros abriu um leque de importantes temas que estão ganhando visibilidade hoje, alguns deles polêmicos no ambiente escolar. Como professores, percebemos a importância da literatura em sala de aula, não apenas como um instrumento para ajudá-los a produzir conteúdo, algo que já é visto como uma tarefa na escola, mas uma conversa para formarem ideias e/ou opiniões como seres humanos." (NERES, Lucio; RODRIGUES, Sabrina)

"A atividade foi um sucesso geral. Os estudantes se engajaram desde o início. Suas habilidades de leitura e conhecimento linguístico foram desafiadas positivamente. A discussão foi autêntica no sentido de que as questões apresentadas no conto estão presentes em nossa sociedade. Se existe um aspecto negativo, é o fato de que aulas assim são difíceis de se encaixarem nos programas apertados das escolas de idiomas. Existe pressão para seguir um cronograma prévio e priorizar o livro texto da franquia, deixando pouco espaço para planejamento criativo de aulas. No geral, o sucesso na execução dessa atividade é definitivamente uma fonte de inspiração para usos futuros de textos literários em nossas aulas de EFL." (PATERLINI, Duílio; MARINS, Marianna)

"Nós podemos concluir que, de um modo geral, a experiência foi fantástica. Em um instituto de línguas, os professores geralmente não têm muita liberdade para trabalhar com material "externo", como música e literatura. Por essa razão, os estudantes de língua frequentemente têm um vocabulário e conhecimento da língua muito formal e descontextualizado. O tema do conto também foi um aspecto muito interessante da aula, era um tópico completamente novo para eles, e eles ficaram impressionados ainda com o fato de que era uma escritora indígena (ficaram muito curiosos para ver seu rosto e descobrir mais sobre ela)." (VELOZO, Lygia de M.; PINTO, Esdras G.)

"Essa experiência também foi muito produtiva no sentido de que os estudantes foram capazes de aprender inglês de forma produtivamente contextualizada. Então, o clube de leitura foi uma experiência muito poderosa para nós, porque pudemos aprender como a literatura possibilita que os estudantes interajam com a língua de modo envolvente." (MARCELINO, Guilherme de B.; DOMINGOS, Alessanko V.)

"(...) Eles evitam ler porque acham que vai ser chato. Eu posso afirmar que depois daquela semana, os estudantes têm uma visão diferente de leitura em língua estrangeira e que eles se divertiram participando dessa atividade. Eu acho esse tipo de experimento importante para os professores e ele deveria ser proposto mais frequentemente, sobretudo em salas de língua." (OLIVEIRA, Acsa V. de)

"Eles acharam que fazer algo diferente e inusitado às vezes é legal e que isso deveria ser feito mais vezes durante o curso. Resumindo, foi uma ótima experiência não apenas para os alunos, mas para o professor." (NETO LEITE, João A.; COSER, Felipe C.)

"Para dizer a verdade, a turma de Inglês 4 pediu ao professor que trouxesse outros contos para discussão. Como se trata de um grupo de nível básico da língua, o foco da discussão foi na compreensão da leitura, não na correção das estruturas empregadas pelos alunos, embora muitos deles estivessem mais preocupados com as estruturas do que com o sentido do texto. Além disso, alguns deles sentiram-se encorajados a falar de suas experiências e coisas que tiveram que ouvir ao longo da vida, principalmente os alunos mais velhos." (PERUZZO, Luís Henrique Otto)

Podemos concluir que o uso de contos literários em sala de aula de LE configura-se como mais do que uma ferramenta de ensino-aprendizagem, mas uma oportunidade de experimentar e conhecer outros empregos da língua, fomentando a discussão, o envolvimento, a troca e o crescimento linguístico-literário mas também pessoal, como ser humano inserido em uma comunidade social. Assim, uma análise dos resultados dos encontros e dessa experiência demonstra, que, até o momento, o clube de leitura tem cumprido com o propósito inicial de fomentar a leitura e a reflexão crítica, deixando clara a preocupação com a responsabilidade social do projeto.

Referências

ARMSTRONG, Martin. **Smartphone addiction tightens its global grip**, 2017. Disponível em statista.com. Acesso em 01 de setembro de 2019.
RODRIGUES, Luciana. **Livro e leitura no Brasil**, 2013. Disponível em biblioo.cartacapital.com.br. Acesso em 01 de setembro de 2019.
TYSON, Lois. **Critical theory today**: A User-Friendly Guide. 2. ed. Nova Iorque: Routledge, 2006. 484 p.

LITERATURA HISPANO-AMERICANA NO ENSINO DE ESPANHOL COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA, UTILIZANDO OBRA E FILME COM ALUNOS DE 1º. ANO DO ENSINO MÉDIO

Rocio del Carmen Celis Lozano[1]

Resumo: O professor de línguas estrangeiras nas escolas públicas tem poucas oportunidades de fazer uso da literatura, por isso que o projeto de extensão universitária tem o objetivo de aplicar uma estratégia diferente que dê o pontapé inicial para que os alunos apreciem as obras literárias. Inserir a literatura e o filme na sala de aula oferece um aprendizado diversificado como a compreensão leitora, a compreensão auditiva, a produção oral de diálogos, aprendizado de léxico, o conhecimento de aspectos culturais entre outros. A experiência do projeto com obra e filme em língua espanhola foi muito proveitosa para todos, professores, alunos da graduação e alunos de ensino médio.

Palavras-chave: Literatura hispano-americana; Ensino de espanhol, Obra literária, Filme.

Literatura hispano-americana nos projetos de extensão

O Projeto de Extensão do Programa Institucional de Bolsas de Extensão – PIBEX da Universidade Federal do Amazonas é uma das atividades de extensão no âmbito universitário. Para participar deste programa todos os anos a Pro reitoria de Extensão – PROEXT lança um edital para selecionar projetos, existem também ouros projetos, como Ações Curriculares de Extensão – PACE.

As experiências do uso de obra literária e filme vieram na elaboração do projeto PIBEX executado no segundo semestre de 2015. Foram selecionadas seis alunas da graduação com o perfil literário. Os alunos da graduação precisam participar de Atividades Acadêmicas Científico-Culturais denominadas AACC conforme consta na grade curricular do seu curso. No caso do Curso de Letras – Língua e Literatura Espanhola são 250 horas.

Em 2015 e 2016 tivemos projetos do Programa Institucional de Bolsas de Extensão com direito a duas bolsas para nossos alunos, sendo cada projeto com seis participantes, duas eram bolsistas e os outros alunos participaram como alunos voluntários com carga horária menor. Os bolsistas deveram cumprir 20 horas semanais e os voluntários somente doze horas semanais.

[1]Mestre em Educação (UFAM), Doutoranda em Literatura (UnB). Contato: rociodelcarmen_c@yahoo.com.br

> A leitura é uma das habilidades que deve ser desenvolvida em sala de aula e que pode contribuir para aproximar o aluno de gêneros diversos, o professor pode preparar o aluno para a prática dessa atividade. (TEIXEIRA. W. 2017, p. 57)

Os projetos PIBEX podem ser solicitados com duração de seis meses ou doze meses, e são coordenados por dois professores da graduação, sendo que pelo menos um deles seja professor efetivo da instituição. Os professores deveram ter dedicação de quatro horas semanais para atividades de orientação dos alunos da graduação do curso bolsistas e voluntários do projeto.

Um requisito muito importante para seleção de projeto e execução de atividades que estas sejam realizadas com o consentimento da direção de uma escola pública e ainda que a língua estrangeira que adota a escola seja espanhola.

A seleção de projetos se realiza em base a seguinte pontuação de 0 a 4 pontos para cada item: Objetivos, fundamentação teórica, metodologia, relevância acadêmica, relevância social, relevância para pesquisa.

A concorrência com outros projetos de extensão da universidade é grande, e o número de bolsas para os alunos de projetos também são poucas.

Dentro dos requisitos da seleção também deverá acompanhar o processo os Planos de Trabalho dos alunos bolsistas, com esclarecimento do cronograma de execução de atividades, a preparação da programação completa na escola, a metodologia, didática, dinâmicas e os recursos das estratégias do ensino da língua alvo, o espanhol.

No plano de atividades das discentes bolsistas do projeto deverão constar os prazos para pesquisa de informações, seleção de temas, consulta bibliográficas, as reuniões dos participantes para discussão de atividades.

O ensino de espanhol com uma estratégia diferente

Uma parte muito importante no momento da execução do projeto de extensão é que o uso da língua espanhola será de uso obrigatório em todos os momentos do projeto e será o idioma em que os discentes da graduação apresentem as atividades programadas para os alunos da escola pública.

O momento de reflexão de nossas atividades desenvolvidas na escola acontece na leitura dos relatórios individuais dos alunos participantes, onde felizmente sempre são muito incentivadores pelos elogios que os participantes recebem e, sobretudo pelo aprendizado que trouxe para cada aluno. Principalmente porque os alunos que são adolescentes entre treze e quinze anos de idade e ficam interessados com as obras literárias e também ficam interessados em assistir o filme completo porque gostaram da historia narrada na programação. Este seria o pontapé que daria inicio para que a professora da escola dê continuidade e continue com os conhecimentos adquiridos sobre a obra, o autor, a cultura do país do autor e também os aspectos do aprendizado da língua como as competências oral, gramatical e lexical.

Os relatórios que se elaboram no final de cada projeto são momentos de reflexão e é quando mais motivados ficamos de continuar realizando projetos de extensão porque vemos que os estudos, a preparação o compromisso valem a pena, já que o aprendizado de professores, dos alunos da graduação e o aprendizado dos alunos adolescentes é notório.

As programações realizadas nas escolas se realizaram com: Apresentação de slides preparados para ser mais dinâmico e exposição oral sobre o autor; seus dados biográficos; o país e cidade de origem do autor; as obras literárias, as premiações recebidas e logo os dados da obra selecionada para atividade.

Após a leitura da obra, capítulo ou trechos os alunos assistem parte e trechos do filme homônimo.

Os alunos têm o momento de preparação da interpretação da sequencia dos diálogos selecionados.

Finalmente apresentação da encenação dos trechos da obra literária, detalhe, os alunos participantes deverão apresentar usando a língua espanhola, criando diálogos ou reproduzindo o que leram ou assistirem no filme.

Uma turma de aproximadamente quarenta e cinco alunos se divide em dois grupos de alunos, cada grupo fica com uma discente do projeto responsável e outras discentes de apoio. Os alunos lêem um trecho da obra para praticar a compreensão leitora, escutam as explicações das discentes do projeto e assistem trechos do filme homônimo.

As apresentações da encenação dos alunos deveram ser apresentadas para o outro grupo de colegas, assim, um grupo apresenta para outro adquirindo conhecimento sobre a literatura hispano-americana; o boom literário; o autor escolhido; a obra literária novela. Para ter uma melhor apresentação dos grupos, levamos roupas típicas das culturas das obras literárias.

Obra literária e filme; dualidade poderosa

No estudo e seleção de obras literárias adaptadas a filmes homônimos ou contos e obras com temas culturais devemos considerar que possam ser do interes dos alunos adolescentes. Nos quatro semestres que tivemos projetos de literatura foram escolhidos os seguintes: *Como agua para chocolate* da escritora Laura Esquivel de México; ***La ciudad y los perros*** do escritor Mario Vargas Llosa de Perú; destaque especial para esta obra por ser o tema dos meus estudos de doutorado. *La tía Julia y el escribidor* e a obra *Las travesuras de la niña mala* do mesmo autor peruano, Mario Vargas Llosa; *Memorias de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez escritor colombiano; *Las Manos que crecen*, um conto do escritor Julio Cortázar de Argentina.

Foram diferentes as atividades da programação dos projetos nestes quatro semestres trabalhados, sempre buscando melhorar a didática, a dinâmica, a motivação, o incentivo à leitura, as formas de conseguir melhorar a pronuncia nos alunos da escola, conseguir que ampliem seu léxico no idioma espanhol, tratando de conseguir a maior participação dos alunos, onde a grande maioria, senão todos participem e aprendam.

Constatamos que quanto maior seja a participação dos alunos junto com os discentes se sentiram mais interessados e o espírito competitivo de superação faz deles melhorar sua pronuncia e sua apresentação para ser melhor que os colegas do outro grupo.

A obra literária e o filme como dualidade poderosa para que os alunos se sintam motivados e percebam que a literatura nem sempre é tediosa, senão uma fonte de conhecimento cultural e divertida.

A grata experiência com a obra *La ciudad y los perros*

No segundo semestre do ano de 2016, o grupo de extensão PIBEX decidiu inovar completamente a estratégia de aplicação de atividades do projeto de extensão para os alunos adolescentes de 1º. Ano de ensino médio. Os alunos do primeiro ano começaram há pouco tempo os seus estudos da língua espanhola como língua estrangeira na escola, mesmo assim, muito timidamente, preparamos atividades e conceitos que seriam todos explicados em língua espanhola, na verdade, com medo a não entenderem quando as explicações sobre a obra, o autor, a cultura peruana e o que mais preocupava os trechos do filme que eram talvez um pouco difícil de ouvir e entender. Nada disso foi impedimento para que o grupo de alunos de 1º. Ano fizeram uma bela encenação do trecho da obra de Vargas Llosa.

As informações ou temas que foram explicados e apresentados para eles foram que o autor Mario Vargas Llosa é peruano, recebeu o Premio Nobel de Literatura em 2010, tem muitas obras literárias, ensaios, contos e teatro, recebeu muitas condecorações pelas suas obras, recebeu também o reconhecimento *honoris causa* de muitas universidades no mundo todo e as suas novelas foram traduzidas a mais de trinta idiomas. Logo apresentaram dados conceituais sobre a literatura hispano-americana e o *boom* literário. A novela *La ciudad y los perros* é uma das obras mais importante do autor, recebeu prêmios importante por esta primeira novela dele, que devido às técnicas narrativas entrou no grupo dos escritores latino americanos mais famosos da época denominado *boom*, anos sessenta em Paris.

Os temas que o escritor Vargas Llosa trabalha na novela foram explicados aos alunos como são: a crueldade dos militares e entre colegas do colégio militar que é o espaço onde se desenvolve a obra, o *bulling*, os castigos e a obediência militar serviram para que eles representassem com muito realismo a imposição dos severos castigos físicos que os personagens vivem na novela. A novela La ciudad y los perros trata basicamente das vivencias de adolescentes estudantes internos em colégio militar, seus sofrimentos com a crueldade militar de colegas e superiores e experiências amorosas, travessuras próprias da idade.

Quando apresentamos os trechos do filme, estes foram como o complemento do que eles imaginavam nas explicações, porque foram escolhidos os trechos dos castigos físicos e as humilhações dos colegas estudantes mais velhos, vimos os veteranos do

colégio militar que abusavam dos novatos e o segundo trecho do filme quando o professor militar castigava os estudantes por indisciplina.

Para os alunos havia ficado muito claro o sofrimento dos personagens da obra, o abuso de poder, os castigos militares, a injustiça e os preconceitos sociais e raciais na obra e também vistos no filme.

Os relatórios de avaliação do projeto de extensão feitos pelos alunos da escola mostravam que alguns deles fizeram uma reflexão sobre as crueldades dos militares e a ditadura militar. Mostraram também muito interes na obra e no filme devido a tratar de temas da juventude.

Para concluir podemos afirmar que o grande aprendizado que os alunos tiveram foi participar nas atividades do projeto de extensão e que conseguiram refletir assuntos interessantes como a ditadura militar, a violência e crueldade de colegas e militares, participar da leitura de trechos de obras, prepararem diálogos em língua espanhola, aprenderem novas palavras, praticar a pronunciação, representar com seriedade na apresentação do projeto assim como assistir filme em língua espanhola.

Referencias

Carpentier, José. **Visión de América**. México DF: Océano, 1999.
Cortázar, Julio. **Las Manos que crecen** (cuento) *in* **La otra orilla**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008.
García Márquez, Gabriel. **Memorias de mis putas tristes**. Bogotá: Editorial Sudamericana, 2004.
Goic, Cedomil. **Historia de la novela hispanoamericana**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.
Huelva, Enrique. **Cultura y competencia sociocultural en la enseñanza del español como lengua extranjera**. Coordinación editorial: José Suarez-Inclán. Brasília, DF: Consejería de Educación de la embajada de España, Secretaria General Técnica, 2015.
Jara, René; Moreno, Fernando. **Anatomía de la novela**. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
Lombardi, Francisco. **Película: La ciudad y los perros**. Ediciones Inka films, Lima. 1985.
Quesada, Sebastián. **Historia Del Arte de España e Hispanoamérica**. Madrid: Edelsa, 2005.
_____**Imágenes de América Latina**. Madrid: Edelsa, 2008.
_____**Imágenes de España**. Madrid: Edelsa, 2005.
Sánchez, Luis Alberto. **El Perú: retrato de un país adolescente**. Lima: Promoción Editorial Inca S. A.,1973.
Shaw, Donald. **Nueva Narrativa hispanoamericana. Boom, Pos boom, Pos modernismo**. Madrid: Cátedra, 1999.

Teixeira, Wagner, Ferreira, Cácio, Da Silva, Josefa. **Ensinando Espanhol no Amazonas: experiências, conquistas e perspectivas.** Manaus: EDUA, 2017.
Vargas Llosa, Mario. **El pez en el agua**. Lima: Editorial Punto de Lectura, S.A., 2010.
_____. **La ciudad de los perros**. Lima: Ed. Biblioteca Breve de Bolsillo, 1962.
_____. **La Tía Julia y el escribidor.** Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A. 1977.
_____. **Pantaleón y las visitadoras**. Barcelona: Industria Gráfica Tuset, 1974.
_____. **Travesuras de una niña mala.** Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A. 2006.
Vilela, Sergio. **El cadete Vargas Llosa**. Lima: Editorial Planeta Perú S. A., 2011.

Anexo:

Trecho de la obra:

8

La Ciudad y los Perros *Mario Vargas Llosa*

¿Han visto al Jaguar? - No ha venido. -¿Qué juegan? - Póquer. ¿Entras? Primero tienes que hacer de campana - un cuarto de hora. - No juego con serranos - dice Alberto, a la vez que se lleva las manos al sexo y apunta hacia los jugadores- Sólo me los tiro.- Lárgate, poeta - dice uno- Y no friegues. - Pasaré un parte al capitán - dice Alberto, dando media vuelta -. Los serranos se juegan los piojos al póquer durante el servicio. Escucha que lo insultan. Está de nuevo en el patio. Vacila unos instantes, luego se encamina hacia el descampado. "Y si estuviera durmiendo en la hierbita, y si se estuviera robando el examen, durante mi turno, mal parido, y si hubiera tirado contra, y si." Cruza el descampado hasta llegar al muro Posterior del colegio. Las contras se tiraban por allí, pues al otro lado el terreno es plano y no hay peligro de quebrarse una pierna al saltar. En una época, todas las noches se veían sombras que franqueaban el muro por ese punto y volvían al amanecer. Pero el nuevo director hizo expulsar a cuatro cadetes de cuarto, sorprendidos al salir y desde entonces una pareja de soldados ronda por el exterior toda la noche. Las contras han disminuido y ya no se practican por allí. Alberto gira sobre sí mismo; al fondo está el patio de quinto, vacío y borroso'. En el descampado intermedio distingue una llamita azul. Va hacia ella. -

¿Jaguar? No hay respuesta. Alberto saca su linterna - los imaginarias, además del fusil, llevan una linterna y un brazalete morado- y la enciende. Atravesado en la columna de luz, surge un rostro lánguido, una piel suave y lampiña, unos ojos entrecerrados que miran con timidez. -¿Qué haces aquí, tú?

El Esclavo levanta una mano para protegerse de la luz. Alberto apaga la linterna. - Estoy de imaginaria. Alberto ¿ríe? El ruido vibra en la oscuridad como un acceso de eructos, cesa Linos instantes, luego brota de nuevo el chorro de desprecio puro, porfiado y sin alegría. - Estás reemplazando al Jaguar - dice Alberto -. Me das pena. - Y tú imitas la risa del Jaguar - dice el Esclavo, suavemente -; eso debería darte más pena. - Yo sólo imito a tu madre - dice Alberto. Se libera del fusil, lo coloca sobre la hierba, sube las solapas de su sacón, se frota las manos y se sienta junto al Esclavo -. ¿Tienes un cigarrillo? Una mano sudada roza la suya y se aparta en el acto, dejando en su poder un cigarrillo blando, sin tabaco en las puntas. Alberto prende un fósforo. "Cuidado, susurra el Esclavo. Puede verte la ronda.""Mierda, dice Alberto. Me quemé." Ante ellos se alarga la pista de desfile, luminosa como una gran avenida en el corazón de una ciudad disimulada por la niebla. -¿Cómo haces para que te duren los cigarrillos? - dice Alberto- A mí se me acaban los miércoles, a lo más. - Fumo poco.- ¿Por qué eres tan rosquete? - dice Alberto -. ¿No te da vergüenza hacerle su turno al Jaguar? - Yo hago lo que quiero - responde el Esclavo- ¿A ti te importa? - Te trata como a un esclavo - dice Alberto- Todos te tratan como a un esclavo, qué caray. ¿Por qué tienes tanto miedo?-A ti no te tengo miedo. Alberto ríe.

UM OLHAR DE FORA: LITERATURA E DIPLOMACIA NO ROMANCE DE EDGARD TELLES RIBEIRO

Célio Diniz Ribeiro[1]

Resumo: A presente pesquisa busca refletir sobre os modos como Edgard Telles Ribeiro trabalha temas ligados à diplomacia em sua obra ficcional. De personagens diplomatas a tópicos como viagens, exílio e memória, sua escrita possibilita, por certo, importantes questionamentos sobre o fazer literário na contemporaneidade, inclusive pelos diálogos que estabelece com a tradição e com variadas áreas do saber.

Palavras-chave: Literatura; Diplomacia; Edgard Telles Ribeiro.

No cenário da literatura contemporânea, a prosa de Edgard Telles Ribeiro chama a atenção não apenas pela complexidade de diálogos que estabelece com diferentes áreas do saber - história, cinema, artes plásticas, música - como também pela reiterada presença de elementos ligados à diplomacia.

De fato, ao longo da história do Brasil, muitos têm sido os que seguiram (e os que seguem) ambas as carreiras, a diplomática e a literária: Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Aluísio Azevedo, Raul Bopp, Vinícius de Moraes, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Francisco Alvim e o próprio Edgard Telles Ribeiro, dentre tantos outros. No entanto, as inter-relações entre essas atividades ainda são um tema pouco estudado na academia.

Convém lembrar, inicialmente, que tramas romanescas, apresentando personagens diplomatas, já seriam encontradas na gigantesca obra *War and Peace*, de Tolstoi (2001), em que se destacam os aristocráticos Pierre e Bilíbin; e noutra, não menos volumosa, *À la Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust (1999), onde ressai a figura culta de Norpois. No Brasil, não há como esquecer o discreto e observador Conselheiro Aires, presente nos textos *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, últimas obras de Machado de Assis; e Gabriel Heliodoro, protagonista de um interessante livro, ainda pouco estudado: *O Senhor Embaixador*, de Érico Veríssimo.

[1] Pós-doutorando (UFJF), doutor em Estudos de Literatura (UFF). Técnico em Assuntos Educacionais (CEFET/RJ – *campus* Nova Friburgo). Contato: dinizribeiroc@gmail.com

A prosa de Edgard Telles Ribeiro insere-se, por conseguinte, em uma espécie de constelação de autores que, desde o século XIX, têm colocado questões importantes acerca das relações entre literatura e diplomacia. E, dependendo da área de conhecimento e da perspectiva assumida pelos pesquisadores, elas poderão desmembrar-se em variadas e amplas discussões interdisciplinares.

Esse mesmo autor demonstrou, inclusive, um interesse teórico acerca do impacto da diplomacia cultural no campo das relações internacionais[2]. Segundo ele, o intercâmbio entre países, por meio da cultura,

> favorece o entendimento. Além de contribuir para minimizar julgamentos e estereótipos, esse processo de transferências em geral reforça sentimentos pacíficos pela própria ideia da universalidade do patrimônio cultural e artístico. (RIBEIRO, 1989, p.34)

Sendo uma das táticas de *soft power* (NYE, 2004), também foi aplicada pelo Brasil no decurso dos oitocentos, período de fundação da diplomacia brasileira. Ressaltaram, naquele momento, os intelectuais polímatas cujo trabalho ajudou na configuração do país como um sujeito de direito, recém constituído, no cenário internacional. Não raro, a poesia mostrava-se, naquele processo, como um instrumento do serviço diplomático propriamente dito. Isto porque, através das imagens de país que o texto literário expunha, colaborava na consolidação do caráter independentista da nova nação bem como na propaganda de sua potência para o progresso.

A referência à cultura como instrumento diplomático também pode ser observada, à guisa de exemplo, em *À la Recherche du Temps Perdu*, quando o personagem Norpois, ao falar sobre o rei da Baviera, aponta para a possibilidade de uma aproximação através da literatura como forma de abrir caminho para entendimentos políticos:

> “afinités” qui unissent son pays à la France, l’expression, pour peu usitée qu’elle puisse être dans le vocabulaire des chancelleries, était singulièrement heureuse. Vous voyez que la littérature ne nuit pas, même dans la diplomatie, même sur un trône, ajoûta-t-il en s’adressant à moi. La chose était constatée depuis longtemps, je le veux bien, et les rapports entre les deux puissances étaient devenus excellents. (PROUST, 1999, p.369)[3]

[2] RIBEIRO, Edgard Telles. *Diplomacia Cultural*: seu papel na política externa brasileira. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

[3] Em tradução livre: “ ‘afinidades’ que unem seu país à França, a expressão, por mais incomum que possa ser no vocabulário das chancelarias, era singularmente feliz. Você vê que a literatura não faz mal mesmo

As "afinidades" a que o personagem faz referência são culturais e podem, certamente, promover diálogos. Nesse panorama, a escrita da história, além da literatura, ressalta como uma importante ferramenta de relações internacionais. Basta lembrar a atuação intelectual de Varnhagen e o papel do IHGB na conformação de uma identidade nacional, no período de fundação da diplomacia brasileira, bem como a resolução das questões de limites territoriais negociadas pelo Barão do Rio Branco, nos primeiros anos do século XX.

Inserindo-se numa tradição que remonta a Oswald de Andrade, a prosa de Edgard Telles Ribeiro, por sua vez, coloca importantes questionamentos sobre as relações entre literatura e história. A temática da memória e da reconstrução do passado, observadas em sua ficção, acabam sendo problematizadoras, desestabilizando noções de objetividade e de autoria.

Em *O Criado-Mudo*, por exemplo, é apresentado um narrador que reconhece a condição de inacabamento e de instabilidade do passado que tenta reconstruir:

> Teria essa embarcação com seus cavalos e cavaleiros, que cruzavam o Mediterrâneo na primavera dos idos de 1880, constado do afresco original pintado pelo velho Comendador naquela primeira noite de lembrança? Ou faria ela parte de outra sequência? Andrea, confinada aos limites de sua herança, não tem como saber: para ela as cenas já chegaram embaralhadas em tantas outras, nas versões que a tia lhe transferira nas sucessivas visitas ao sítio de Goiás. De minha parte, como o arqueólogo que reagrupa livremente os primeiros fragmentos de suas cerâmicas no chão de um templo recém-escavado, conservo certos privilégios de edição. Anteponho, assim, a quaisquer outras, as imagens com que o Comendador provavelmente teria gostado de dar início ao seu relato para a mulher que, cinquenta anos depois, se debruçaria sobre seu corpo e seu passado. São imagens que, com seus sons e seus aromas – e seu sabor de travesseiro – fundem sonho e aventura. (RIBEIRO, 1996, p.30)

Como é percebido nesse trecho, o uso do futuro do pretérito (teria, faria), nas elucubrações que o narrador tece, desmonta, de início, a possibilidade de apoio em objetividades e factualidades para recompor o passado, assumido agora como discurso ficcional. Diante de seu caráter *inverificável* (RICOEUR, 2016, p.27), os eventos

na diplomacia, ou em um trono, acrescentou ele, dirigindo-se a mim. O fato foi constatado mais tarde, o vejo bem, e as relações entre os dois poderes haviam se tornado excelentes."

decorridos permanecem, portanto, como fragmentos que o narrador, comparando-se a um arqueólogo, ordena *livremente*, ao assumir "certos privilégios de edição".

O drama dessa personagem de Edgard Telles Ribeiro aproxima-se daquele verificado no protagonista de *La Nausea* (SARTRE, 2005, p.26), que se vê perdido na pesquisa histórica sobre a vida de um tal Rollebon:

> Ebbene, sia pure, avrà potuto far tutto questo, ma non è provato: io comincio a credere che non si possa mai provar niente. Sono ipotesi oneste e che spiegano i fatti: ma sento tropo bene che vengono da me, che sono semplicemente una maniera de integrare le mie cognizioni. Da parte di Rollebon, non viene neanche un barlume. I fatti si dispongono nell'ordine ch'io voglio dar loro, lenti, pigri, sgraziati, ma Rollebon sembra rimanere straneo. Ho l'imprezione de fare un lavoro de pura immaginazione.[4]

Ao assumir seu trabalho como "pura immaginazione", a personagem desestabiliza, em certo sentido, assim como o narrador de *O Criado-Mudo*, para quem os esforços de reconstrução do passado "fundem sonho e aventura", o estatuto do discurso histórico oficial.

Aproximando-se do pensamento de Walter Benjamin (2012, p.18), para quem "a história é objeto de uma construção", inserida no agora, esse questionamento está presente ainda no conto "Restos de Feira", na figuração do narrador como alguém que "conhece a história, em certo sentido, pelo avesso" (RIBEIRO, 2000, p.66), e também nas palavras do narrador do romance *O Manuscrito*: "você reparou como o presente se transformou em uma âncora do passado – e não o inverso? Fascinante isso, não?" (RIBEIRO, 2002, p.144)

Ora, a marca de fatos históricos específicos também é reconhecida nas narrativas ficcionais que se tem destacado aqui: a resistência russa à invasão napoleônica, em *War and Peace*; o advento da República em *Esaú e Jacó*; o contexto da Terceira República Francesa, em *À la Recherche du Temps Perdu*; ditaduras latinoamericanas, em *O Senhor*

[4] Em tradução livre: "Bem, ele até poderia ter feito tudo isso, mas não está provado: começo a acreditar que não é possível mais provar nada. São hipóteses honestas e explicam os fatos: mas sinto-me muito bem ao colocá-las, pois são simplesmente uma maneira de integrar meu conhecimento. Da parte de Rollebon, não há sequer um vislumbre. Os fatos são organizados na ordem que eu quero dar a eles, lentos, preguiçosos, deselegantes, mas Rollebon parece continuar estranho. Eu tenho a impressão de fazer um trabalho de pura imaginação."

Embaixador e na trilogia de Edgard Telles Ribeiro, a saber: *O Punho e a Renda*, *Damas da Noite* e *Uma Mulher Transparente*.

A literatura, por seu lado, multiplica o sentido de *realidade*, à medida que desestabiliza visões automatizadas. Não tem intenção de objetividade, como a história (RICOEUR, 2013, p.32), mas tece com ela diálogos, criando tensões e configurações que esmaecem as fronteiras entre ambas, como destaca Hayden White (2010).

É pertinente observar, então, que o texto de Edgard Telles Ribeiro dialoga com uma temática tradicional que tem questionado os limites entre ficção e discurso histórico, assim como o papel social que exercem. O mesmo ainda pode ser visto no seguinte excerto de *O Punho e a Renda*:

> Lembranças. As minhas, as de amigos. As de desconhecidos, que também se infiltram pelas brechas da memória sobre pessoas vivas, pessoas mortas. Sobre fatos, incidentes, verdade, mentiras, traições, altruísmo... É o que me resta, em patrimônio desconexo... (RIBEIRO, 2010, p.105)

Essa multiplicidade de sentidos e de imagens abala, de pronto, a assunção de uma visão totalizadora. O narrador, como é percebido, ao procurar reconstruir a história de uma personagem, reconhece a impossibilidade de uma interpretação única ao trabalhar com informações, opiniões e pontos de vista díspares. Seu problema é semelhante ao do já citado protagonista de *La Nausea*, quando exprime a dificuldade diante da pesquisa à qual se lançou: "Questo è il dilemma del giorno: sono arrivato a questo punto e non posso più andare avanti senza aver deciso."[5] (SARTRE, 2005, p.28)

A literatura, por esse ângulo, assume a fragmentação, a instabilidade, a incompletude e a disjunção dos eventos como algo que interfere na construção dos sentidos. Portanto, o silêncio, a elipse, a ausência, o oco, o vazio, o espaço em branco e a pausa são elementos semânticos que ganham relevância.

Nesse sentido, há um interessante diálogo em *O Punho e a Renda*, entre o narrador e o personagem Max: "É que sou um autor anônimo... / - Eu também sou anônimo. Um diplomata anônimo." (RIBEIRO, 2010, p.152)

Essa condição de anonimato assumida por ambos mostra, em certo sentido, a errância de uma identidade-presença, e que engendra um movimento contínuo de

[5] Em tradução livre: "Este é o dilema do dia: cheguei a este ponto e não posso mais avançar sem ter decidido."

aparência e de suspensão. Mas antes de constituir um *vazio*, mostra-se como uma espécie de caixa de ressonância, conformando um caráter polifônico, no sentido bakhtiniano do termo.

Tecendo uma relação com a música, é preciso lembrar que o silêncio não configura ausência, entretanto um elemento fundamental para que haja a melodia, i.e., ele também é presença, assim como o som, porque não prescinde de temporalidade. Aliás, "a música... é uma arte *do* tempo". (COGAN e ESCOT, 2013, p.293)

O mesmo poderia ser dito quanto à narrativa, que se constitui temporalmente. Daí a potência significativa que irão ganhar as interrupções, as elipses, os hipérbatos, as suspensões e demais incisões textuais como componentes da poética de Edgard Telles Ribeiro. Por essa ótica, sua linguagem ficcional é um instrumento com que opera variados graus de proximidade e de afastamento, de coloridos e de texturas no tempo.

Curiosamente, são várias as referências musicais em sua obra literária, assim como relativas a cinema, o que, certamente, merece um estudo minucioso à parte. Por ora, interessa destacar justamente um diálogo com o gênero polifônico, principalmente no que lembra os *fugatti* barrocos, em que são dispostos motivos repetidos e sucessivos em vozes que se alternam. Como Aldous Huxley, no romance *Point Counter Point*, de 1926; Érico Veríssimo, em *Caminhos Cruzados*, de 1935; ou mesmo na obra-prima do cineasta Akira Kurosawa, *Rashomon*, de 1950, ressalta o contraponto, técnica pela qual o compositor constrói uma interação de melodias diferentes, predominando movimentos contrários.

Bakhtin (2015, p.27) já havia realçado o caráter heterovocal e heterodiscursivo do romance em sua generalidade, todavia alguns autores, como os citados, exploram esses fatores estilisticamente, colocando o foco, assim, nas performances da escuta e da visão. Na prosa de Edgard Telles Ribeiro, em específico, parece ser a própria configuração da memória que está em jogo. Ali, a *mneme* não é vista como uma tela em que são gravadas imagens e sons de eventos que se tornam passado constantemente, i.e., a memória não significa acúmulo de algo. Todavia, ela é um processo de atualização semântica do já vivido a partir dos diálogos que o indivíduo engendra com suas próprias vivências na forma de narrativa.

Logo, a memória não é estática, mas dinâmica, ou seja, um trânsito complexo que se confunde com a própria urdidura das tramas romanescas. Em outros termos, ela assemelha-se ao enredo pelo seu desenvolvimento fragmentário, instável e incompleto.

Para embasar o que se tem dito, pode ser tomada a interessante fala do protagonista de *O Criado-Mudo*:

> A noite já ia alta. Muitas fotografias antigas, acompanhadas de cartas, bilhetes, cartões e santinhos de primeira comunhão, haviam desfilado sob nossos olhos, a princípio curiosos, depois atentos, finalmente surpresos. Andrea refazia, agora a meu lado, o caminho que, pela voz da tia, trilhara parcialmente em seus fins de semana naquele mesmo sítio. Fiel companheiro de viagem, eu reconstituía com ela algumas das etapas do percurso, resistindo heroicamente à tentação de dar movimento e vida própria às fotografias – resistindo, em suma, à tentação de fazer cinema. (RIBEIRO, 1991, p.43)

Aqui, é a arte que confere ao passado um dinamismo, não apenas no sentido estético como também no que se pode absorver da etimologia da palavra, ou seja, *articular*. O cinema, como é colocado pela personagem nesse trecho, é, por sua própria condição, *capaz* de imitar a *physis* em seu fluxo, ou seja, "dar movimento e vida própria às fotografias". Mais do que capturar um instante daquilo que está *diante de*, trata-se de realizar uma fluência, um lançar-se contínuo e após no espaço da tela, da página, da lembrança.

Mario de Andrade (2010, p.15) já havia assinalado esse aspecto, em uma de suas crônicas, quando disse que "o cinema realiza a vida no que esta apresenta de movimento e simultaneidade visual". A literatura opera esse dinamismo de modo conceitual, não por imagens captadas da realidade, mas por meio dos sentidos engendrados a partir do contato com a mesma, tal qual é percebido em *Uma Mulher Transparente*: "as cenas vividas naquele dia ressurgiram em minha memória com frequência, ora em fragmentos, ora por inteiro, mas sempre fugidias." (RIBEIRO, 2018, p.13)

Na sequência, em *Damas da Noite*, também é reconhecida essa situação pelo próprio caráter poroso, instável e desconexo da memória, sua e dos outros, a partir da qual o protagonista tenta montar sentidos para o passado:

> A princípio, as lembranças surgiram de forma inesperada e, como de hábito nesse universo mais rarefeito e secreto, resultava quase sempre do acaso. Por vezes, provinha de simples associações com algo que acabara de me ocorrer ou com algum livro que terminara de ler. Uma frase banal de um recém-conhecido ou um velho filme revisto na televisão também gerava uma quota de ideias ou conjecturas, que eram então inseridos em um quebra-cabeça... Ao vasculhar minha memória e inventariar dados que me chegavam de modo

> constante, acabei me transformando no depositário natural dos mais variados indícios sobre Max... (RIBEIRO, 2014, p.174)

Ou seja, o contato com a realidade se dá por meio de ruídos, fragmentos e em trânsito, o que aponta para outros fatores da vivência diplomática como viagens e o sentimento de exílio, últimos tópicos que serão tratados neste artigo.

Viajar é deslocamento para além das fronteiras da cidade, do Estado ou do país, engloba noções de novidade, i.e., vivências que se diferenciam do *status quo*. Entretanto, é também um processo cognoscente, uma vez que possibilita contato com culturas e espaços geográficos diversos. No caso da diplomacia, as viagens, comumente internacionais, têm um maior impacto nesse sentido, a começar pela diversidade idiomática, política e de leis.

O percurso histórico é marcado, consequentemente, por um presente sempre exilado em contraste a um passado ao qual não é possível mais voltar. O conto "Albatroz" evidencia essa condição no sentimento que o protagonista exprime diante dos rumos inesperados que o enredo havia tomado. Diz a personagem: "Queria sobretudo esquecer. Fizera parte de uma história – cujo curso mudara. E da qual sentia-se agora expulso." (RIBEIRO, 2000, p.34)

Em "Rosebud", conto que também integra o livro *No Coração da Floresta*, o narrador é um diplomata enviado à Birmânia. Lá, no diálogo com um embaixador, expõe seu sentimento de exilado:

> a conversa ocorreu solta e informal... Cada qual revisitou então suas saudades, falando um pouco de si e de suas dificuldades frente a um exílio semipermanente, situação que a passagem do tempo, longe de acomodar, torna sempre mais penosa. (RIBEIRO, 2000, p.87)

Nessa ótica, viagem e exílio constituem uma tensão permanente entre presença e ausência, proximidade e distanciamento. Como destaca Jean-Claude Perrier, "a sense of exile from the motherland, a sense of loss and nostalgia is frequently experienced by a diplomat while staying abroad".[6] E dessa vivência no estrangeiro, inclusive, nascem novas percepções da própria terra, na medida em que o deslocamento marca, *pari passu*, uma mudança de perspectiva de si mesmo, do outro e do mundo.

[6] "Comment le poète a tué le diplomate". *Le Figaro*, 02 de outubro de 2008. Disponível em: <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/10/02/03005-20081002ARTFIG00446-comment-le-poete-a-tue-le-diplomate-.php>. Acesso em: 12 de junho de 2014.

A questão do exílio imposto por condições políticas, no contexto do período militar brasileiro, aparece na fala do narrador, em *Damas da Noite*:

> - Quando os exilados retornaram ao Brasil depois da anistia, fiz uma longa reportagem com alguns deles. Quatro homens e uma mulher, que tinham vivido em cinco países distintos e nem se conheciam. Descobri que, além das saudades permanentes e dolorosas, haviam passado por dificuldades de todo tipo, que iam das privações materiais aos constrangimentos pessoais, mas que, em momento algum, *tinham perdido sua identidade*. Ao passo que, nesse primeiro período, eu me sentira um estrangeiro em minha própria terra. E disso me dei conta conversando com eles. (RIBEIRO, 2014, p.131)

A imagem presente em "eu me sentira um estrangeiro em minha própria terra", ao configurar uma antítese com a condição dos anistiados que "em momento algum, *tinham perdido sua identidade*", aponta justamente para um problema que marca a literatura contemporânea, i.e., seu caráter errante, nômade, instável e que, por isso mesmo, se dispõe fora de si continuamente. (LEVY, 2011, p.30)

A prosa de Edgard Telles Ribeiro, portanto, conforma uma pluralidade de questões amplas e complexas que têm sido, tradicionalmente, colocadas por grandes autores. São múltiplos sentidos de itinerância e de inauguração que estão presentes em sua ficção, constituída pela fragmentação de um corpo atravessado por temporalidades e vozes variadas.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 6 ed. São Paulo: Ática, 1989.
BARTHES, Roland. **Le Degré Zéro de L'Écriture**. Paris: Éditions Gonthier, 1964.
____. **O Rumor da Língua**. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
____. **O Anjo da História**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
COGAN, Robert e ESCOT, Pozzi. **Som e Música**: a natureza das estruturas sonoras. Trad.: Cristina Capparelli *et al.* Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2013.
FIGUEIREDO, Eurídice. **A Literatura como Arquivo da Ditadura Brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
LEVY, Tatiana Salem. **A Experiência do Fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
NYE, Joseph S. **Soft Power**: the means to success in world politics. New York: Public Affairs, 2004.
PROUST, Marcel. **À la Recherche du Temps Perdu**. Paris: Gallimard, 1999.
RIBEIRO, Edgard Telles. **Diplomacia Cultural**: seu papel na política externa brasileira. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

_____. **O Criado-Mudo**. Rio De Janeiro: Ed. 34, 1996.
_____. **O Livro das Pequenas Infidelidades**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
_____. **As Larvas Azuis da Amazônia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
_____. **Branco como o Arco-íris**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
_____. **No Coração da Floresta**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
_____. **O Manuscrito**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
_____. **Histórias Mirabolantes de Amores Clandestinos**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
_____. **Olho de Rei**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
_____. **Um Livro em Fuga**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
_____. **O Punho e a Renda**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
_____. **Damas da Noite**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
_____. **Uma Mulher Transparente**. São Paulo: Todavia, 2018.
RICOEUR, Paul. **Histoire et Verité**. Paris: Éditions de Seuil, 2013.
SAID, Edward. **Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
Tostoi, Leo. **War and Peace**. London: Wordsworth Editions, 2001.
WHITE, Hayden. **Ficción Histórica, Historia Ficcional y Realidade Histórica**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

ENTRE TEXTOS E PARATEXTOS: UM ESTUDO DOS PREFÁCIOS DE PAULO RÓNAI PARA OBRAS DE LITERATURA BRASILEIRA

Andreia Carla Lopes Aredes (UNESP/ASSIS)[1]

Resumo: Dada a importância, a intensidade e a diversidade da produção intelectual de Paulo Rónai (1907-1992) para o contexto literário-cultural brasileiro, este trabalho tem por objetivo apresentar um estudo dos seus prefácios para obras de autores da literatura brasileira. Publicados originalmente de forma esparsa e reunidos agora em conjunto, tais textos configuram-se como componentes importantes para o entendimento tanto de seu projeto literário quanto de seu método crítico, o que permite a esta pesquisa não somente preencher uma lacuna presente nos estudos acadêmicos sobre o Paulo Rónai, mas também revelar a crítica literária como uma atividade tão relevante quanto a tradução no conjunto da obra do autor.
Palavras-chave: Paulo Rónai; Paratextos; Prefácios; Crítica Literária; Literatura Brasileira.

Introdução

Paulo Rónai (1907-1992), de origem húngara e descendência judia, foi prisioneiro num campo de trabalho nazista durante a Segunda Guerra Mundial, chegando ao Brasil em 1941 e naturalizando-se em 1945.

Ainda na Hungria, Rónai interessou-se pelo aprendizado da língua portuguesa e, ao entrar em contato com uma antologia de poesias brasileiras de jovens universitários, logo verteu alguns poemas para o húngaro e publicou-os em revistas. Assim, publicou em 1939, exatamente no primeiro dia da Segunda Guerra Mundial, a tradução dessa antologia para o húngaro, com o título *Brazilia Üzen* (*Mensagem do Brasil*) (1939). Tal publicação permitiu um estreitamento de laços entre Rónai e autoridades e intelectuais brasileiros, e no consequente convite para que viesse ao Brasil, quando já era prisioneiro em um campo de trabalho na Ilha de Hárosszíget, em 1940.

Já no Brasil, o contato que tinha estabelecido com Ribeiro Couto foi de fundamental importância para que Paulo Rónai se firmasse no meio intelectual e conhecesse escritores do mais alto gabarito, como Cecília Mireles, Carlos Drummond de Andrade e Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira, entre outros que marcaram de maneira decisiva sua nova vida.

Assim, Paulo Rónai continuou no Brasil muitas das atividades profissionais que praticava na Hungria, uma vez que foi, além de crítico literário, ensaísta, professor de francês e latim, escritor e, segundo ele mesmo, "mais tradutor que escritor" (OTONDO,

[1] Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da UNESP/Assis, Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social. Contato: aclaunesp@hotmail.com.

1989, p. 2), o que resultou numa produção intelectual intensa e diversificada, marcada por participações em grandes projetos editoriais, como a coordenação da tradução para o português da obra *A comédia humana*, de Honoré de Balzac, e a organização de *Mar de histórias*, uma antologia do conto universal publicada em dez volumes com a colaboração de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira; por produções de livros didáticos de latim; por participações em enciclopédias e pela publicação de livros de ensaios, entre outros inúmeros trabalhos.

Paralelamente a esses projetos, Paulo Rónai contribuía de forma intensa com a imprensa, tendo textos publicados em jornais como *O Estado de S. Paulo*, *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Correio do Povo*, *Jornal do Commercio*, *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *Minas Gerais*, dentre outros; e em revistas como a *Revista do Brasil*, *Revista USP*, *TradTerm* e *Província de São Pedro*.

A partir do levantamento e da análise de sua produção intelectual, foi possível notar que Paulo Rónai contribuiu de maneira valiosa com a cultura letrada brasileira, pois através de seus trabalhos não só promoveu a aproximação entre leitores húngaros e brasileiros e a divulgação da literatura europeia no Brasil, como também apresentou uma interessante visão da literatura brasileira, visto que era um estrangeiro de formação europeia que analisou, criticou e avaliou a produção literária brasileira, tanto a contemporânea sua como a de períodos anteriores, de acordo com o que acreditava que *realmente* fosse literatura. Essa postura crítica, capaz de revelar um literato nada conservador, possibilitou-lhe ser um dos primeiros a reconhecer valor literário em textos como os de João Guimarães Rosa, por exemplo (ASCHER, 1991).

Muitos desses textos, publicados originalmente nos jornais, também apareceram publicados sob a forma de paratextos (prefácio/posfácio) das obras analisadas. Essa mudança de estatuto do texto crítico torna possível uma série de inferências. Posto isso, pretende-se, com este trabalho, apresentar, segundo os apontamentos de Gérard Genette sobre a instância prefacial (2009), um recorte das análises feitas dos prefácios que Paulo Rónai produziu para as obras de literatura brasileira, sendo estes, portanto, encarados como parte da atividade de crítica literária bastante relevante no conjunto da produção intelectual do autor no Brasil.

1 Dentre os paratextos… o prefácio

São inúmeros os casos de resenhas e ensaios publicados na imprensa e que, posteriormente, foram recuperados como prefácios dos livros analisados, tornando evidente uma de suas funções, que é a de agregar à obra um discurso favorável de uma reconhecida "autoridade", garantindo relativa qualidade tanto à obra quanto ao seu autor.

Mesmo que a produção de prefácios não seja a causa ou a motivação de uma carreira sólida na crítica literária, ela pode ser uma consequência e foi o que aconteceu no caso de Paulo Rónai.

Gérard Genette, em sua obra *Paratextos editoriais* (2009), afirma que o paratexto não só apresenta a obra (o texto literário) em si, mas também a/o torna presente no mundo na forma de livro, isto porque o prefixo "para" não se refere somente ao que está aquém e além, mas também significa o próprio limite do texto (2009, p. 9). A partir desse conceito inicial, o autor apresenta descrições e análises de uma série de elementos que compõem um livro e que, entretanto, encontram-se nessa zona limítrofe do texto principal, como o nome do autor, os títulos, as dedicatórias, as epígrafes, os intertítulos, as notas e os prefácios, sendo estes elementos, portanto, definidos como paratextos.

Segundo Genette, o prefácio é definido como "toda espécie de texto liminar […] que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede" (2009, p. 145), podendo ser considerados também os seus parassinônimos, como uma "amostra desordenada e nada exaustiva" (2009, p. 145): "introdução, nota, notícia, aviso, apresentação, exame, preâmbulo, advertência, prelúdio, discurso preliminar, exórdio, proêmio" (2009, p. 145), ressaltando-se nuances e uma ou outra característica que podem determinar uma leve distinção entre eles. Genette também considera o posfácio como uma "variedade de prefácio, cujos traços específicos, incontestáveis, parecem[lhe] menos importantes do que aqueles que ele tem em comum com o tipo geral" (2009, p. 145) e cita como seus parassinônimos o "epílogo, pós-escrito, remate, fecho" (2009, p. 145).

Tal detalhamento torna-se de extrema relevância quando se propõe a estudar os prefácios que Paulo Rónai produziu, pois estes foram publicados sob as mais variadas denominações, todas elas contempladas pelos esclarecimentos de Genette.

Dentre outras especificações apresentadas pelo crítico francês acerca da instância prefacial, consta a apresentação das categorias de prefácios baseadas em dois critérios. O primeiro deles é sobre o Autor, segundo o qual o prefácio pode ser "autoral ou autógrafo", uma vez que sua autoria seja assumida pelo autor real ou pretenso do texto; "alógrafo", nos casos em que o autor do prefácio possa ser uma outra – terceira – pessoa, em outras palavras, que não seja o próprio autor da obra, nem seu editor; "actoral" ("de ator"), presente no paratexto cujo autor pode ser uma das personagens da ação do texto, quando neste existirem ação e personagem (GENETTE, 2009, p. 162).

O segundo critério utilizado por Genette para definir as categorias prefaciais é o seu Regime, ou seja, a "verdade do prefácio". Assim, tem-se o "prefácio autêntico", caso sua autoria seja atribuída a uma pessoa real e confirmada por outra; o "prefácio apócrifo", cuja autoria pode ser falsamente atribuída a uma pessoa real; e o "prefácio fictício", se a autoria desse paratexto for atribuída a uma pessoa imaginária (GENETTE, 2009, p. 162).

Relacionando-se, portanto, os critérios de Autor e de Regime, Genette apresenta nove tipos de prefácios, a saber: 1- Prefácio Autoral Autêntico; 2 – Prefácio Alógrafo Autêntico; 3 – Prefácio Actoral Autêntico; 4 – Prefácio Autoral Fictício; 5 – Prefácio Alógrafo Fictício; 6 – Prefácio Actoral Fictício; 7 – Prefácio Autoral Autoral Apócrifo; 8 – Prefácio Alógrafo Apócrifo; 9 – Prefácio Actoral Apócrifo (GENETTE, 2009, p. 162).

Desses, o que nos interessa de perto para o estudo dos prefácios que Paulo Rónai produziu para as obras de literatura brasileira é o prefácio alógrafo autêntico, ou seja, trata-se de prefácios produzidos para obras de outros escritores e cuja autoria é confirmada também pela assinatura de Paulo Rónai em todos eles. Segundo GENETTE, este prefácio, "pelo qual um escritor apresenta ao público a obra de outro escritor, não oferece nenhum mistério, já que sua atribuição oficial é sempre explícita, seja sua ocasião original, posterior ou tardia, ou mesmo póstuma" (2009, p. 167).

Tendo em vista esta variedade dos tipos de prefácios, pode-se supor que nem todos têm a mesma função. No caso dos prefácios alógrafos, são ressaltadas basicamente duas funções principais, ou seja, a informação e a recomendação acerca do texto que apresentam. Assim, a função informativa pode contemplar, dentre outras, informações acerca da gênese da obra, da biografia do autor e de alguma interpretação

crítica que, por sua vez, pode consistir em "situar o texto apresentado no conjunto da obra de seu autor […], ou ainda, no campo mais vasto de um gênero ou da produção de uma época" (GENETTE, 2009, p. 235).

Já a função de recomendação, segundo Genette, "é de longe a mais importante, sobretudo a mais específica, que motiva o recurso a um prefaciador" (2009, p. 235). Entretanto, sendo ela a mais importante e específica, "na maioria das vezes ela está implícita, porque a presença desse tipo de prefácio já é, por si só, uma recomendação" (GENETTE, 2009, p. 236).

Genette, ao explicitar as funções de recomendação do prefácio, transcreve fragmentos do texto de Jorge Luis Borges, "Prólogo de prólogos" (1999), na tentativa de esclarecer que, nessa função de valorização da obra, os comentários críticos também podem ser eficientes. Para Genette, "essas duas funções, de valorização e de comentário crítico, não são incompatíveis, e mesmo que a segunda pode ser a forma mais eficiente da primeira, por ser indireta, e o comentário trazendo à luz significados profundos, e por isso mesmo gratificantes" (GENETTE, 2009, p. 238).

No referido texto mencionado por Genette, Borges deplora a total escassez de formulações teóricas sobre os prólogos até 1974, quando escreveu o texto que seria publicado no ano seguinte, e, dentre outras considerações, também tenta estabelecer algumas de suas funções, dentre as quais destacam exemplos de prólogos "que enunciam e defendem uma estética" (BORGES, 1999, p, 12); que eram "o próprio ator que proclamava o tema do drama" (BORGES, 1999, p, 12), para finalizar apresentando o que talvez houvesse de mais relevante nesse tipo de texto: "o prólogo, quando os astros são favoráveis, não é uma forma subalterna do brinde; é uma espécie lateral da crítica" (BORGES, 1999, p, 12).

Assim como Genette (2009) e Borges (1999), Otto Maria Carpeaux, em "O artigo sobre prefácios" (2005), também reconhece a presença da crítica literária nesse tipo de texto. Após analisar uma série de prefácios, tenta delinear, assim como Genette, algumas categorias, como o "prefácio comum", inteiramente óbvio, escrito pelo próprio autor do livro; o "prefácio resumo", usado como introdução a uma obra histórica; o "prefácio dedicatória", quando se dedica a obra a uma autoridade; o "prefácio desafio"; "prefácios que rompem com o passado e assaltam o futuro"; "o prefácio crítica" e o "prefácio-sentença", no qual o crítico é considerado um juiz. Nas palavras do próprio

Carpeaux, "existem prefácios-justificativas, prefácios-pedidos de desculpa, prefácios-desafios, prefácios-manifestos, prefácios-críticas, prefácios-sentenças. O prefácio é prólogo e pode ser epílogo e, como no caso de Cervantes, epitáfio" (CARPEAUX, 2005, p. 719).

Apesar de diferentes nomenclaturas para os seus tipos e das várias análises que apresentam de prefácios diversos, o que há em comum entre esses três autores que se debruçaram sobre os prefácios, sendo os estudos de Genette o de maior fôlego, pode-se dizer que o que há em comum em todos eles é o fato de reforçarem a escassez de estudos e teorias sobre esse gênero textual e o fato de considerarem, no prefácio, estando ele no início ou no fim da obra, o fato de ser, entre outras coisas, também espaço para a crítica literária.

2 De textos e paratextos: o espaço da crítica literária de Paulo Rónai

Tendo em vista a diversidade da produção intelectual de Paulo Rónai no Brasil, foi possível constatar que a crítica literária representa papel importante no conjunto de sua obra, tendo sido exercida em diversos veículos editoriais. Na imprensa, Paulo Rónai teve uma participação mais intensa no "Suplemento Literário" do jornal paulistano *O Estado de S. Paulo*, caderno que circulou entre os anos de 1956 e 1974. Durante esse período, Paulo Rónai publicou um total de cento e doze textos, que se dividiam em artigos, resenhas, ensaios e tradução (AREDES, 2007).

A produção crítica de Paulo Rónai no "Suplemento Literário" chamou atenção porque, além da diversidade de temas, literaturas e autores abordados, o que revelou a complexidade de seu pensamento e a variedade de sua atuação profissional, resultados de sua formação humanista, alguns de seus textos vinham com a nota de rodapé informando o seu aproveitamento como prefácio da obra analisada. Foi o que ocorreu com os textos "Carlos Heitor Cony" (6 jul. 1963), cuja nota esclarecia sua utilização como prefácio do livro *A verdade de cada dia*, escrito por Cony; "Útil inda brincando" (3 jan. 1959), publicado em livro como prefácio de *Enriqueça seu vocabulário* (1958), de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; "Marcel Aymé" (29 dez. 1962), publicado como prefácio da obra *A égua verde* (*La Jument Verte*); "Homens contra Babel" (10 out. 1964), acompanhado de nota informando que o artigo foi incorporado à Introdução de *Homens contra Babel*: passado, presente e futuro das línguas artificiais, escrito por Rónai; "Arvacska traduzido" (20 mar. 1965), utilizado como nota introdutória de

Arvacska, de Zsigmond Móricz; "A volta dos meninos da rua Paulo" (23 abr. 1966), recuperado no livro de ensaios *Como aprendi o português e outras aventuras*, de Paulo Rónai, e publicado como prefácio que acompanha a edição brasileira do clássico infanto-juvenil húngaro *Os meninos da rua Paulo*, de Férenc Mólnar (AREDES, 2007).

Estes são alguns exemplos de textos de Paulo Rónai que foram produzidos sob forma de prefácios, notas introdutórias ou advertências iniciais e publicados quase simultaneamente em livros e nas páginas dos cadernos literário e culturais que circulavam na época, no Brasil.

Também Paulo Rónai revelou-se, nesses textos publicados no "Suplemento Literário", um exímio leitor de prefácios, já que este gênero é recorrente em suas referências nos textos que escreveu.

Esta relação próxima com as publicações de textos de crítica literária nos jornais e seus respectivos aproveitamentos como prefácios em livros possibilitou reflexões e inferências acerca da mudança de estatuto dos textos de Paulo Rónai, o que de certa forma, justifica o seu posicionamento intelectual, partindo da materialidade dos meios nos quais eram publicados, entre textos de jornais e prefácios de livros, em outras palavras, via-se sua carreira de crítico literário sendo consolidada entre textos e paratextos.

Após essas observações iniciais, foi feito um levantamento dos prefácios que o crítico publicou durante sua atividade intelectual no Brasil, o que resultou em mais de sessenta títulos, dos quais muitos foram aproveitados, conforme mencionado anteriormente, de suas publicações no "Suplemento Literário" d'*O Estado de S. Paulo*. Daí a necessidade da delimitação do *corpus* para um estudo mais aprofundado, específico e compatível com a relevância da crítica literária de Paulo Rónai.

Portanto, ao propor um estudo dos prefácios que Rónai produziu para as obras de literatura brasileira, objetivou-se uma tentativa de apresentação de seu método crítico, bem como do projeto literário que orientou toda a sua atividade intelectual no Brasil. Apesar das diversas atividades que Paulo Rónai exerceu durante o período em que viveu no Brasil, de 1941 – ano de sua chegada no Rio de Janeiro – a 1992, ano de seu falecimento, todas elas apresentam um objetivo comum, relacionado aos ideais que o trouxeram aqui. Sempre que tinha oportunidade, seja por meio de entrevistas, depoimentos ou mesmo em seus textos, Rónai declarava sua intenção em aproximar as

literaturas húngara e brasileira e, com isso, contribuir para a divulgação da literatura estrangeira entre as pessoas dessa nação que prontamente o acolheu.

A partir desta intenção inicial, o seu trabalho tornou-se muito mais diversificado, intenso e relevante para o cenário literário-cultural que se tinha na época, deixando transparecer nos seus textos o caráter didático, simples e objetivo de quem se dedica a levar a cultura literária "mais elevada" a todos, seja por meio de textos publicados nos jornais, como por meio de paratextos, ou mesmo por meio de seus livros de ensaios.

3 De textos e paratextos: o espírito crítico de Paulo Rónai

Após pesquisas realizadas em vários acervos, como na biblioteca pessoal de Paulo Rónai (localizada na cidade de Nova Friburgo – RJ), na biblioteca da Unesp/Assis, da USP e UNICAMP e na própria Biblioteca Nacional, além de consultas realizadas em acervos digitais, até o presente momento foi possível localizar mais de trinta paratextos produzidos por Rónai para obras da literatura brasileira.

Paratextos esses produzidos para obras, na maioria das vezes, de autores contemporâneos seus: Clarice Lispector, Paulo Dantas, Lygia Fagundes Telles, Guido Wilmar Sassi, Carlos Heitor Cony, Charles Astor, Milton Pedrosa, Raimundo Magalhães Júnior, Eugênia Sereno, Marcos Margulies, Dennis Fry, José Lins do Rego, Luís Jardim, Leonardo Mota, Jader de Carvalho, João Inácio Padilha, Lara Lemos, Orígenes Lessa, Rachel de Queiroz e Pedro Bloch.

Vale dizer que Paulo Rónai começou suas aventuras no aprendizado do português quando ainda vivia na Hungria e lá mesmo, em 1939, publicou uma reunião de poemas de escritores brasileiros que ele mesmo traduziu para o húngaro (RÓNAI, 1992). *Brazilia Üzen*: Mai Brazil Költök (*Mensagem do Brasil*: poemas brasileiros de hoje) possui prefácio de Octávio Fialho, tradução e introdução de Paulo Rónai. Este volume, disponível para consulta na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) é dividido em quatro partes e contempla a tradução de poemas dos seguintes autores: I – "Torre de Marfim": Aristeo Seixas, Menotti Del Picchia, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Manuel Carlos, Pedro Saturnino, Correa Junior; II – "Do Espírito ao Espírito": Cruz e Souza, Cecília Meireles, Francisco Karam, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Adalgisa Nery, Augusto de Almeida Filho; III – "Descobrindo o Brasil": Vicente de Carvalho, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Ribeiro Couto, Paulo Setúbal, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Lobivar Matos, Ronald de Carvalho; IV – "Mira-Celi": Jorge de Lima, Tasso da

Silveira, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima.

Por ser a introdução um parassinônimo de prefácio, segundo os estudos de Genette (2009), e pelo fato de ser o prefácio, entre outras coisas, uma espécie de crítica lateral à obra, segundo Genette (2009), Borges (1999) e Carpeaux (2005), tal publicação de Paulo Rónai se configura de extrema importância para este estudo, na medida em que apresenta o trabalho crítico de Rónai, que, leu, avaliou, selecionou, traduziu e reuniu em volume um conjunto de poemas de autores brasileiros e sobre eles escreveu suas primeiras observações sobre a literatura e as representações que eram possíveis obter das letras brasileiras na Hungria de 1939.

Além deste, também merece destaque o paratexto produzido por Paulo Rónai para a tradução que realizou, em 1944, da obra *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, para o francês. Tal relevância consiste no fato de que se trata do primeiro paratexto produzido pelo crítico para um texto de gênero narrativo, publicado no século XIX no Brasil. Isto porque, no conjunto de seus paratextos, surge a predominância de prefácios realizados para narrativas publicadas no século XX.

Dentre os autores prefaciados, João Guimarães Rosa surge como o autor privilegiado, tendo em vista que contou, em praticamente todas as suas obras, inclusive as póstumas, com um paratexto de Paulo Rónai. Dessa forma, a João Guimarães Rosa foram destinados quase um terço da totalidade de prefácios produzidos por Paulo Rónai para autores de literatura brasileira.

Segundo Paulo Rónai, nas mãos de João Guimarães Rosa, a novela "alcança flexibilidade notável, modifica-se conforme o assunto, adapta-se às exigências do enredo" (RÓNAI, 2001, p. 16), e toda essa maleabilidade torna-se justamente uma das principais características da novela moderna e possibilita ao Rosa ser reconhecido como um grande novelista, já em sua primeira publicação em livro.

Tais considerações acerca da obra *Sagarana*, publicada em 1946, associadas às análises e interpretações que tece acerca dos vários autores que prefacia, permite-nos compreender o espírito crítico de Paulo Rónai como nada conservador, na medida em que apresenta um olhar atento às novidades, ao estilo e ao talento individual não só dos autores, mas também do gênero literário em que se apresentam.

Antonio Candido, numa aula ministrada na Universidade de São Paulo (USP), em novembro de 2009, ressaltou que o crítico literário normalmente é marcado por "três espíritos": 1 – "Espírito de Enciclopédia", pois deve ter conhecimento do sistema literário, da noção de conjunto, para entender e analisar de forma clara e justa a contribuição e o papel que determinada obra e de determinado autor ocupam nele; 2 – "Espírito de Seleção", para de fato "selecionar" dentre todas as obras que aparecem, aquelas que realmente merecem certo destaque; 3 – "Espírito de Resenha", pois, ao ter o conhecimento do conjunto e reconhecer certos valores que justificam uma certa notoriedade do texto e/ou do autor no sistema literário, o crítico deve ser capaz de falar da própria obra em si, recomendando ou não sua leitura (CANDIDO, 2009).

Pensando-se, portanto, nos "espíritos" que constitutivos da figura do crítico literário, nas considerações de Antonio Candido, e na forma como os prefácios de Paulo Rónai se apresentam para as obras de literatura brasileira que analisa, não há como negar que Paulo Rónai se vale desse elemento paratextual para exercer sua atividade e seu papel como crítico literário. Isto porque, em linhas gerais, ao escrever o prefácio para uma obra, Paulo Rónai sempre a considera ou no conjunto das publicações de seu autor, ou em paralelo a outras obras de temáticas semelhantes, ou mesmo em relação a obras do mesmo gênero literário, para, em seguida, apontar os aspectos inovadores que fazem com que aquela obra em análise se destaque em relação às demais.

Isso mostra que Paulo Rónai, em seus paratextos, pratica cabalmente a tarefa que ele próprio define para o prefaciador, que, "salvo engano, consiste em transmitir aos leitores algo da emoção que lhe trouxe a obra e, ao mesmo tempo, apontar os traços por que ela se singulariza entre as demais" (RÓNAI, 1979, p. 58).

Portanto, considerando-se todos os textos que Paulo Rónai escreveu para as obras de literatura brasileira, tendo eles sido publicados em jornais, em prefácios para livros de outros ou mesmo em seus próprios livros, e, pensando-se na diversidade das atividades intelectuais que exerceu enquanto viveu no Brasil, pode-se afirmar que a crítica literária é uma atividade relevante no conjunto de sua obra, não só porque leu e analisou as mais diversas publicações literárias brasileiras e estrangeiras, mas também, e principalmente, porque, devido à sua formação humanista, teve esse olhar atento às potencialidades e características de cada autor, de cada obra, de cada gênero, enfim, o que o tornou, de forma definitiva, um homem também das letras brasileiras.

Referências

AREDES, Andreia Carla Lopes. *Um estrangeiro entre nós*: a produção crítica de Paulo Rónai (1907-1992) no "Suplemento Literário" d'*O Estado de S. Paulo*. 2007, 531f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social). Universidade Estadual Paulista, Assis. 2007. 2v.

ASCHER, Nelson. Paulo Rónai: faz 50 anos que o tradutor e ensaísta chegou ao Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 abril. 1991. Letras. (Entrevista concedida por Paulo Rónai).

BORGES, Jorge Luis. Prólogo de prólogos. In: ___. *Prólogos com um prólogo de prólogos. Obras completas (1975-1988)*. São Paulo: Globo, 1999. p. 9-13. v. IV.

CANDIDO, Antonio. *Encontro com Antonio Candido*. Universidade de São Paulo, 23 nov. 2009. (Aula).

CARPEAUX, Otto Maria. O artigo sobre os prefácios. In: ___. *Ensaios reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005. p. 715-719. v. II.

GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais.* Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2009.

OTONDO, Teresa Monteiro. O mundo das palavras de Paulo Rónai. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 jun. 1989. Cultura, p. 1-3. (Entrevista concedida por Paulo Rónai).

RÓNAI, Paulo. *Como aprendi o português e outras aventuras*. São Paulo: Globo, 1992.

_____ (org.). *Brazilia Üzen*: Mai Brazil Költök. Budapeste – Hungria: Vajda János Társaság, 1939.

_____. A arte de contar em *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 67. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 15-21.

_____. *Seleta em prosa e verso*: Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1979.

A CRÍTICA (AUTO)BIOGRÁFICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: CONFIGURAÇÕES DE UM EXERCÍCIO

Jefferson Expedito Neves (UFBA)[1]

Resumo: O trabalho pretende analisar, brevemente, o modo como os críticos Eneida Maria de Souza (2007), (2011), Denilson Lopes (1999), (2002) e Diana Klinger (2014) têm se relacionado com a memória e o próprio sujeito num cenário contemporâneo atravessado pela apreensão imediata da presença e a espetacularização do eu, conforme Arfuch (2010). Além disso, busca-se refletir acerca das estratégias utilizadas na construção da tessitura de suas escritas avaliativas, entendidas não apenas como um saber, mas também como um fazer. Para tanto, apontam-se as contribuições do ensaio nos movimentos textuais efetuados pelos críticos, a partir das ideias desenvolvidas por Lopes (2009), Lima (2002) e Adorno (2003) a respeito do gênero.

Palavras-chave: Crítica Biográfica; Ensaio; Procedimentos metodológicos.

Contemporaneamente, há um fascínio generalizado pela expressão mais imediata do vivido, do testemunhal, de modo que a avidez pelas vidas alheias, o sucessivo "falar de si", geraram uma proliferação de relatos memorialísticos. Com o avanço da midiatização das esferas políticas, sociais e culturais e o incessante desdobramento das tecnologias, a narrativa do "eu" teria se firmado, contribuindo para uma rede de intersubjetividades em que "o público" e o "privado" se tornariam difíceis de definir. A multiplicação de textos autorreferentes produziu um "espaço biográfico" composto por gêneros, como:

> biografias [...], autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos, [...], correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, os inúmeros registros biográficos da entrevista [...], conversas, retratos, perfis [...] 'talk show', 'reality show', [...], os relatos de vida das ciências sociais [...]. (ARFUCH, 2010, p.60)

A apreensão do "corpo", da plenitude imediata da presença, peculiaridades do mundo de hoje, bem como a espetacularização do sujeito, obcecado pelo "verdadeiramente ocorrido", por contar a sua história, estariam articulados a um horizonte midiático em que predomina "[...] a vertigem do 'ao vivo' [...], da imagem 'transcorrendo'

[1] Doutorando em Literatura e Cultura (UFBA), Mestre em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura (UFBA) e Graduado em Letras Vernáculas (UFBA). Contato: jeffersonexpedito@outlook.com.br

sob (e para) a câmera, o efeito 'vida real' [...], suscetível de ser atestado por protagonistas, [...] informantes, [...] microfones, gravações, [...], 'paparazzi' [...]." (ARFUCH, 2010, p.75). Arfuch ressalta também os surtos dos blogs na internet e um indubitável "retorno do autor", em razão da ânsia existente pelos detalhes de sua vida, pelos "bastidores" da criação de seus livros.

Nessa linha de raciocínio, Diana Klinger (2006) nos diz que muitos romances atuais se voltam, de fato, sobre a experiência do autor: "Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático." (KLINGER, 2010, p.36). Todavia, a autora frisa que mesmo sendo a escrita do "eu" um sintoma do final do século, isso não significaria uma novidade, pois tal recurso já foi utilizado na história da literatura, sobretudo latino-americana.

Assim, antes de examinarmos o modo como parte da crítica literária tem lidado com o sujeito e a memória nos últimos anos, gostaríamos de retomar a discussão sobre o "retorno do autor" defendido pelas intelectuais Leonor Arfuch (2010) e Diana Klinger (2006), em virtude da relevância do tema ao qual se dirigem em suas reflexões. Para tanto, remetemo-nos à "morte do autor" decretada por Roland Barthes, na década de 1960.

No célebre ensaio "A morte do autor" (2004), o crítico literário francês logo expôs, sem delongas, o rumo de suas ideias: "[...] a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo [...], o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve." (BARTHES, 2004, p.57). O filósofo posiciona-se contra a onipotência e a onipresença do Autor nos manuais de história literária, nos estudos de literatura que tinham como fundamento seus gostos, manias, paixões; os próprios literatos se encontravam presos à prática de entrelaçar a pessoa e a obra. O teórico francês questiona, portanto, o reducionismo das investigações do texto literário, limitadas a considera-lo como reflexo da vida do escritor. Tal perspectiva unilateral de leitura, cuja finalidade era descobrir sob um prisma teleológico a "verdade" do romance ou da poesia, foi denunciada, bem como o papel da crítica literária para firmar o "Império do Autor", proprietário da essência do texto, que seria, aliás, "um espaço de dimensões múltiplas", "um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura."(BARTHES, 2004, p.62).

Em contrapartida, de acordo com Arfuch (2010) e Klinger (2006), não é possível apagar completamente a figura do autor hoje, mas este retorna não como última instância

do significado do texto, senão como provocação, num jogo entre referente e discurso ficcional, verossimilhança e inverossimilhança, como alguém que representa um papel em palestras, que posa em entrevistas, que se expõe ao público. Logo, numa sociedade singularizada por exibicionismos, os inúmeros registros que constituem o "espaço biográfico", mencionado acima, interagiriam entre si, ocasionando um impacto na (re)configuração da subjetividade contemporânea.

Por outro lado, a vontade atual de tudo preservar, conforme o historiador Pierre Nora (1993), é entendida sob uma ótica pessimista, uma vez que haveria um processo de liquidação da memória, devido ao acúmulo documental excessivo gerado ao se reconstruir integralmente um passado sem lacunas, totalizador. Na realidade, esse desejo se mostra vão, pois nos apropriamos sempre de uma experiência intransmissível e inapreensível, daquilo que sabemos não mais nos pertencer:

> [...] à medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente [...], testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história. (NORA, 1993, p.15)

Instaurar-se-ia, segundo o historiador, uma memória de papel, registradora, que dublaria o vivido, porque "delega ao arquivo o cuidado de se lembrar por ela." (NORA, 1993, p.05). Tamanha materialização da memória, que para Nora estaria vinculada ao gesto, ao espaço, à imagem, aos saberes do corpo, enquanto elemento de uma coletividade, deixou de ser espontânea, social, coletiva e virou uma obrigação individual, um "dever", transformando-se em história, ou seja, "a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais." (NORA, 1993, p.09).

Apesar de seus lamentos, Nora evidencia o desejo social em valorizar os rituais, as celebrações, os vestígios, os monumentos, referências tangíveis, isto é, a ambição de dar forma ao que seria o "imaterial". Essa passagem da memória para a história fez com que cada grupo redefinisse sua identidade pela revitalização da própria trajetória: "A psicologização integral da memória contemporânea levou a uma economia singularmente nova da identidade do eu, dos mecanismos da memória e da relação com o passado." (NORA, 1993, p.18).

Num contexto sublinhado pelo anseio em dar ao rosto um nome próprio, reproduzimos as inquietações de Denilson Lopes (2009) a respeito da adoção de novas posturas na esfera da crítica literária brasileira na atualidade:

> Qual seria a resposta de nossa crítica a esta pulsão autobiográfica em tempos que o sexo rei há muito virou espetáculo de milhões, que a autobiografia de qualquer amante de celebridade se julga no direito de contar sua estória, que a internet é povoada por chats e diários públicos? Seria possível uma nova poética da expressão sem as ilusões românticas? (LOPES, 2009, p.03)

Tais questionamentos nos serviram de mote para avaliarmos, como possibilidade de resposta, determinados exercícios analíticos realizados por críticos como Eneida Maria de Souza (2007), (2011) pelo próprio Denilson Lopes (1999) (2002) e por Diana Klinger (2014), por exemplo, devido à forma como se expõem e se conectam aos seus objetos de estudo, os recursos elaborados no ato da escrita, a fim de tornar o texto um "objeto-fetiche", entrelaçando argumento teórico, imaginação e história de vida, estratégia de sedução do leitor.

A princípio, asseguramos que, especialmente, a crítica biográfica engendrada por Eneida Maria de Souza[2] é distinta da prática textual que elucidava a obra a partir da vida do autor, método que obteve como um dos seus expoentes, o crítico francês Sainte-Beuve no século XIX. Sua técnica foi assimilada por muitos críticos de seu tempo e teve ecos no século XX. No entanto, para Souza, não se deve naturalizar os acontecimentos, pois: "[...] o elemento factual da vida/obra do escritor só adquire sentido se for transformado e filtrado pelo olhar do crítico, se passar por um processo de desrealização [...]." (SOUZA, 2007, p.20)

O exercício da crítica biográfica proporcionaria ao "sujeito do conhecimento" uma liberdade criativa em razão de certa flexibilidade ficcional sobre o objeto analisado. A desestabilização do referente produziria a estetização da memória que não se encontra mais subordinada à prova de veracidade. Contudo, não se trata de converter o ficcional em real, mas de propor ambiguidades, deslizamentos entre esses espaços. Tamanha

[2] O trabalho crítico literário de Souza foi investigado na minha dissertação de mestrado, intitulada como *A crítica em devir*: uma análise da trajetória intelectual de Eneida Maria de Souza (2016), orientada pela Profª Drª Rachel Esteves Lima. Examinei um material vasto de ensaios produzidos pela autora, através de uma perspectiva diacrônica, a fim de observar as transformações, os deslocamentos efetuados durante sua travessia nas esferas da crítica e da teoria da literatura, de modo que constatei uma posição ambivalente no campo, ao tentar conciliar teorias e enfoques metodológicos que deixam de ser predominantemente textuais para serem também históricos, sociais e culturais.

metodologia reforça a incapacidade do sujeito de se manter íntegro e onipotente, pois subjetividades são encenadas, o que, em certa medida, se coaduna com o pensamento de Stuart Hall (2005), que salienta a falácia do homem unívoco e coerente.

Na sua atividade, Souza desloca o lugar da literatura como *corpus* exclusivo de pesquisa ao explorar tanto a produção ficcional quanto a documental dos escritores, valendo-se de correspondências, depoimentos, biografias, ensaios, entrevistas, confissões, dentre outros gêneros discursivos. A amplitude e a introdução de novos *corpora* no interior da teoria da literatura resultaram, sobretudo, das contribuições dos Estudos Culturais e de seu caráter interdisciplinar entre os campos do conhecimento (CULLER, 1999).

Em *O século de Borges* (1999), coletânea de ensaios lançada em comemoração ao centenário do escritor Jorge Luis Borges, Souza apresenta as peculiaridades do universo borgiano, o contextualiza e o recria, articulando simbolicamente dados biográficos e temas caros a sua poética, como a questão do "duplo". A crítica não se atém à imagem do autor associada apenas a Buenos Aires, a um sofrimento final no ocaso de sua existência, distanciando-se de interpretações sentimentais e subjetivas. Para Souza, Borges representaria a literatura do século XX marcada pelo repúdio do discurso positivista do século anterior: "Ainda que tenha nascido no apagar das luzes do século XIX, Borges imprime no século XX, o seu traço ficcional, tornando-o borgiano." (SOUZA, 1999, p.20).

É interessante observar no ofício da ensaísta a apropriação de elementos característicos da escrita literária de Borges, como a mescla de teoria e ficção simultaneamente. Entretanto, Souza não dilui fontes como faz o escritor ao embaralhar fronteiras, pois a crítica delineia os lugares aos quais se direciona, porém sempre os pondo em relação, num cruzamento entre instâncias discursivas, procedimento recorrente no seu gesto analítico.

A autora relata encontros reais entre Borges e outras personalidades e também promove encontros imaginários por meio de um encadeamento que ocorre através de uma data ou de um ano específico. Expõe e metaforiza as idas e vindas de Borges a Genebra, debruça-se cuidadosamente sobre sua obra, mas, ao mesmo tempo, dela toma distância, como se para falar do outro precisasse necessariamente afastar-se.

Por meio de temas como o "exílio", "voluntário" no caso de Borges e obrigatório em Gonçalves Dias, Souza aproxima os escritores afastados temporal e espacialmente. O autor argentino não nutriu o desejo de morrer no país de origem, ao contrário de Gonçalves Dias, vítima de um naufrágio antes de chegar a sua terra natal. As analogias são mediadas pela literatura, de modo que a crítica expande o diálogo entre Brasil e Argentina ao articular a ficção de Borges com a do mineiro Autran Dourado, bem como ao abordar o momento que se encontram em 1970, em São Paulo. Borges esteve no país para receber o "Prêmio Interamericano de Literatura Matarazzo Sobrinho".

Dessa forma, crítica e criação não são termos antagonistas na atividade de Eneida Maria de Souza, discípula de Borges. Ao longo do livro, oscila entre imagem e conceito, representação e realidade ao conjugar teoria, imaginação e dados biográficos, postos em deslize, em trânsito, criando pontes entre o "real" e o ficcional. Nesse sentido, projeta dimensões simbólicas variadas, assumidas, por exemplo, pela cegueira ou pela "biblioteca" na vida do escritor.

A simulação no *jogo* da escrita crítico-biográfica está associada ainda ao objetivo da intelectual de por em tensão tradições culturais diferentes e autores afastados no tempo, unidos por temas, como a morte, a cegueira ou o exílio, como foi aqui demonstrado. Há um empenho em fundir gênero romanesco à história de vida sem atribuir maior peso ao registro do fato, intercalando argumento teórico e imaginação, de modo que a impossibilidade em delimitar um "eu" não deixaria de ser uma resposta ao desejo do leitor de encontrar o autor na página seguinte do livro, indo em sentido contrário ao ler e escrever no que consideramos como pós-modernidade.

Para Linda Hutcheon (1991), a natureza do "pós-moderno" é híbrida, plural e contraditória, pautada em revisões críticas, reflexivas, porém nunca nostálgicas do passado: "Ele [o pós-modernismo] não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal [...], mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente." (HUTCHEON, 1991, p.31). Segundo Hutcheon, a metaficção historiográfica seria um gênero representativo da pós-modernidade ao transformar e reelaborar formas e conteúdos anteriores, subvertendo convenções a partir de dentro das mesmas, por meio de uma perspectiva ficcional-reflexiva e autorreflexiva. Os limites entre arte e vida são desafiados como na crítica de Souza, que parte da obra para construir sentidos e narrativas acerca de escritores e ambientes literários, em que cenas de escrita e de leitura são

engendradas. Cabe por em relevo que, sem se deixar seduzir pela poeira dos arquivos ou pela tentação da observação microscópica, o olhar transversal de Souza amplia o horizonte da crítica biográfica.

No texto "Eu & as galinhas-d'angola" (2006), tomado aqui como um dos muitos exemplos que poderiam ser citados a partir da obra de Santiago, o autor, para falar de si e explanar suas ideias, se utiliza de metáforas e símbolos literários, de modo que a impossibilidade em delimitar um 'eu' é ratificada quando alega: "O desejo de personificar um corpo num rosto único, de dar ao rosto um nome próprio singular, não está em contradição com o estatuto do viver-em linguagem, do ler e escrever na pós-modernidade?" (SANTIAGO, 2006, p.04).

Souza, ao por em tensão tradições culturais diversas e autores afastados no tempo, unidos por temas como a morte, a cegueira ou o exílio, empenha-se em reler e teorizar seus percursos, fundindo gênero romanesco à história de vida sem atribuir maior peso aos acontecimentos, de modo que a impossibilidade em delimitar um "eu" não deixaria de ser uma resposta, ainda que artificial, ao desejo do leitor em encontrar o autor na página seguinte do livro.

Cabe-nos recordar que Stuart Hall (2005) nos alerta para o fato de que as sociedades modernas estariam passando por um processo de transformação que abalou as estruturas culturais, sociais e étnicas, que, num certo sentido, fundamentavam discursos centralizadores e ofereciam aos indivíduos quadros de referência estáveis. Numa cena permeada por desestabilizações, o sujeito, consequentemente, sofreria um duplo deslocamento, uma vez que seus lugares socioculturais e pessoais, antes concebidos como zonas fixas, estariam se desintegrando, de maneira que vislumbraríamos a emergência de um ser pós-moderno plural, mutável, descentrado, que assume diferentes identidades em momentos distintos.

Diante disso, formas textuais relativamente instáveis, fronteiriças, têm despontado na crítica brasileira, assim como a tentativa do pesquisador de se aproximar de seu objeto de estudo. Em *Nós, os mortos:* melancolia e Neo-Barroco (1999), Denilson Lopes efetua movimentos em torno do tema que se propõe estudar sem blocos temáticos ou capítulos, numa colagem de citações, imagens, divagações, conjugando crítica e criação.

A obra de Lopes possui como temática recorrente estudos sobre a homoafetividade, questões de gênero, do público LGBT, no momento em que as inquirições sobre as

comunidades gays se iniciam nas universidades brasileiras e norte-americanas, por exemplo. As suas produções estão invariavelmente atreladas a experiências pessoais, anotações íntimas, projeções subjetivas encenadas a fim de agradar a esse leitor ávido pelos relatos de vida, pelo testemunho. Ao mesmo tempo, não deixa de ser um sintoma da identidade performativa do sujeito contemporâneo: "Tudo em mim faz dor, mesmo o próprio prazer. Um simples gesto, uma palavra me desmorona. [...]. Estes romances, estes filmes. Diário da dor. Morrendo. Nunca mais. Morto." (LOPES, 1999, p.86).

Lopes radicaliza o uso da primeira pessoa na grande maioria de seus ensaios. O narrador não tem receio de forjar a própria máscara diante do leitor, de entregar-se e perder-se no próprio objeto, sem, no entanto, prejudicar a densidade das ideias explicitadas. O livro aqui investigado analisa filmes e romances, prezando pelo fragmento, passagens que podem ser lidas aleatoriamente sem que se perca muito o sentido da obra. Há ainda digressões, aforismos, interrupções, avaliações do crítico que se apresentam em estilhaços, num ritmo intenso, em que tudo é lançado na face do leitor para que se mova e adentre no texto, construa o próprio caminho, mergulhado que está no fluxo de palavras e imagens. O que nos interessa é a sua capacidade de efetuar inquirições sem hermetismos ou demasiadamente abstratas, conceituais, sua proposta de construir uma crítica com "afeto" e com o próprio "corpo".

No último ensaio de *O homem que amava rapazes* (2002), o professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, refletiu a respeito do vínculo entre experiência e escrita, de modo que a primeira seria uma força para a criação, ainda que alegue temer recair em "confessionalismos narcísicos".

Após tamanho projeto ser delineado, o sujeito da enunciação pinta-se através de um travestimento na escrita que se configura, em suma, como uma alternativa textual para lidar com as demandas do nosso tempo, estratégia de reinvenção de si usada na pós-modernidade. Ao analisar o filme *Morte em Veneza*, do cineasta italiano Luchino Visconti (1971), baseado na novela homônima de Thomas Mann, no final do ensaio, teatralmente, nos diz:

> Volto o filme. Olho uma vez mais o rosto de Tadzio imobilizado no vídeo. Levanto da poltrona. Desejo tocá-lo. Não consigo evitar as lágrimas. Desligo a televisão. Tela escura. Sozinho em casa. O céu de Brasília é um oceano. Já não penso mais em Tadzio, nem em tantos outros rapazes, que não cessam de passar pela minha vida. As imagens vão se misturando. Os nomes se apagando. Durmo um pouco. Pensei que fosse pouco. Mas a noite já terminava. Não há

> ruídos na casa. Não há ninguém. Apenas o dia querendo nascer. (LOPES, 2002, p.44-45)

A figuração do crítico como personagem do próprio texto é um recurso que pode ser evidenciado também em *Literatura e ética:* da forma para a força (2014), de Diana Klinger, obra que faz parte da coleção de ensaios Entrecríticas, série que reúne autores brasileiros e argentinos lançada pela editora Rocco e organizada por Paloma Vidal, visando estabelecer um diálogo entre crítica literária e outras artes. O livro, redigido em primeira pessoa, foi estruturado na forma de três cartas dirigidas à amiga de Klinger, docente da UFRJ, Luciana Di Leone, que inclusive participou da coleção com o livro *Poesia e escolhas afetivas:* edição e escrita na poesia contemporânea (2014).

Klinger examinou poemas, estudos, discussões em torno de filósofos como Theodor Adorno, Walter Benjamim, Spinoza, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Nietzsche e o escritor e crítico Maurice Blanchot. Mesmo negando o estatuto de crítica literária do que considera como "anotações de pensamentos suscitados por essas leituras" (KLINGER, 2014, p.14), sua dicção não deixa de se configurar como outra maneira interessante de expressão no âmbito intelectual brasileiro, ao mesclar texto teórico, relatos confessionais, fotos, análises de obras de autores como Roberto Bolaño, Julio Cortázar e Tamara Kamenszain.

Por outro lado, não há impressionismos na tarefa da autora, muito pelo contrário: os mecanismos que compõem os ensaios, em síntese, abarcam memórias e uma bagagem teórica compilada ao longo de sua carreira acadêmica. A ficcionalização de si, procedimento literário contemporâneo[3], nos parece que foi, num certo sentido, transposta para o campo da crítica literária, como tática útil em meio a um horizonte de exibicionismos em todas as esferas da sociedade e da ânsia pela captura incessante da intimidade do "outro".

A pesquisadora confere potência à literatura no decorrer do livro, delineado por meio de uma linguagem fluida que aproxima os leitores menos habituado aos textos acadêmicos. O fazer crítico tanto de Klinger quanto de Lopes atribui supremacia à ficção,

[3] Consoante Luciene Azevedo (2013), a "autoficção" seria uma estratégia representacional da literatura contemporânea, em que "as fronteiras entre o biográfico e o ficcional aparecem [...] mescladas no seu limite [...]." (p.158). Assim, o hibridismo conscientemente engendrado pelos escritores bagunçariam o horizonte de expectativa do leitor.

única forma possível de resgatar a lembrança, contornar a memória, dar legitimidade ao sujeito:

> Escrevo no fim da noite, Lu, já não tenho mais cigarros nem forças. No fim, só restam a literatura e os amigos. [...]. Não aprendemos nada, apenas a sobreviver. [...]. Eu passei os dias naquela biblioteca, esboçando esse livro para dizer apenas que eu queria e precisava recuperar uma força que há na literatura e que a burocratização da vida acadêmica e a banalização da narrativa contemporânea tinham me feito esquecer. (KLINGER, 2014, p.71).

Portanto, ao menos uma parcela da atividade da crítica literária abandonou aspirações extremamente objetivas e imparciais, traços que perduraram por bastante tempo nesse campo, a fim de encontrar modos de expressão singulares, em conformidade com aspectos caros ao cenário contemporâneo ou pós-moderno, em que pesquisa e vida se misturam, num empreendimento disposto a arriscar-se fora de terrenos ou critérios delimitadores. Reconhece-se, assim, o teor incompleto e plural de todo ato interpretativo, liberando-se o crítico para possibilidades criativas de contato com o 'outro', a literatura, o artefato cultural.

Podemos mencionar, inclusive, outros críticos que exercem um diferencial na tessitura de sua escrita avaliativa, entendida não apenas como um saber, mas também como um fazer. São eles: Raúl Antelo (2006), (2007), (2005), Carlos Secchin (2003), (2014) José Castello (2007), (2017) Nelson de Oliveira (2008), (2010), Silviano Santiago (2004), (2006) e Roberto Corrêa dos Santos (2010), (2012) por exemplo. Os movimentos textuais que têm se efetivado nas análises dos críticos estudados e flexibilizado a maneira como conduzem suas produções, num gesto de sobrevivência ao presente, foram viabilizados pela ausência de estrutura fixa do gênero que frequentemente manipulam, isto é, o ensaio.

Rachel Lima em "Tendências teóricas da crítica contemporânea" (2002) nos fez um alerta ao atestar que o ensaio tem se apresentado nos dias atuais: "como um espetáculo, utilizando-se para isso das diversas estratégias de elaboração textual, que muitas vezes levam o discurso crítico a confundir-se com a ficção." (LIMA, 2002, p.303). Essas afirmações nos auxiliam na compreensão dos métodos empregados por Klinger e Lopes, pois, ao menos no que diz respeito às produções aqui abordadas, estariam elas mais próximos do que denominamos de "crítica autobiográfica" ou "crítica escritural",

em que o sujeito ocupa o primeiro plano da enunciação. Entretanto, suas posturas não são nada ingênuas, pois subjaz às suas análises, uma sustentação teórica bem fundamentada.

O filósofo Theodor Adorno (2003) afirmou que o ensaio não se relaciona a parâmetros deterministas, posto que reconhece a multiplicidade de sentidos presente em um único objeto. Sem prévias delimitações, a peculiar falta de rigidez na sua definição "[...] não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito." (ADORNO, 2003, p.16). A forma do ensaio seria, na realidade, efêmera, parcial, portanto adversa a enquadramentos. Em virtude do seu caráter contingente, descontínuo e fragmentário, uma vez que a própria realidade é fragmentada, negligencia certezas indubitáveis, posto que se torna "verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados." (ADORNO, 2003, p.30). Esse traço aberto, parcial, em suspensão, que possibilita experimentações, foi apontado por Rachel Lima (1995) e Denilson Lopes (2009), os quais destacaram o desenvolvimento crescente, no exercício ensaístico da crítica, de um entrelaçamento entre arte e teoria, leveza e reflexão teórica.

O discurso crítico atual, ao menos no que diz respeito ao nosso *corpus* e, até onde investigamos, tem oscilado entre imagem e conceito, representação e realidade, conjugando teoria, imaginação e dados biográficos, postos em trânsito. O que nos interessa é a capacidade da crítica em efetuar inquirições que não sejam herméticas ou demasiadamente abstratas, indo de encontro a um *modus operandi* que destoa de procedimentos normativos dos séculos XIX e XX, como o aparato humanista e estruturalista. O redirecionamento das posturas no campo da crítica literária revela ainda a vontade de se estabelecer um diálogo com audiências diversificadas, para além dos muros da universidade, uma vertente expressiva da crítica que marginaliza a ideia de conceber o gesto analítico como "espelho retrovisor", mas sim como abertura para um processo em curso.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico:* dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. Tradução de Jorge de Almeida. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 15-45.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária*: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcellos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

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

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro:* autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética:* da forma para a força. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
LOPES, Denilson. Ensaio ou estar entre saberes. Mar. 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/4915923/Ensaio_ou_estar_entre_saberes Acesso em: 19 Fevereiro 2014.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOPES, Denílson. *Nós, os mortos:* melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.

LIMA, Rachel Esteves. O ensaio na crítica literária contemporânea. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, p.35-41, 1995.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. In: *Projeto História:* Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n.10, p. 7-28, dez.1993.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. *O Século de Borges.* Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

REVISTA TEXTO DIGITAL E A IMINÊNCIA DE UMA OUTRA LITERATURA

Nair Renata Amâncio (UFSCar)[1]

Resumo: A Revista Texto Digital é um periódico de publicação semestral - mantido pelo NUPILL e sediado na Universidade Federal de Santa Catarina - que se dedica às discussões quanto às relações entre arte e informática desde a sua criação, em 2004. Além de artigos e ensaios de cunho teórico-crítico a respeito dos temas abarcados pelo seu escopo, a revista publica também "criações digitais" desde 2006. Por meio da descrição e análise de alguns aspectos da revista objetivamos evidenciar a perspectiva crítica, baseada em uma vertente não essencialista do literário, amplamente discutida por Rocha (2014, 2016, 2019), que dará subsidio para a análise dessa revista que figura como representante da literatura digital brasileira.
Palavras-chave: Texto Digital, Literatura Digital, Crítica Literária

Questões Iniciais

Este artigo é fruto da comunicação apresentada no simpósio *Repensando a Crítica Literária: Valor Literário, Vertentes e Contemporaneidade.* Nosso objetivo principal foi discutir as principais proposições teóricas que embasam o estudo da *Revista Texto Digital*, evidenciando como as características e o cenário no qual este periódico se insere contribuem para a legitimação e construção de uma crítica para a novíssima literatura digital brasileira. Para tal análise, partimos de uma visão não essencialista do literário, na qual prevalece um olhar sob o literário em sua "situação real e concreta de circulação" (PARDO, DALCASTAGNÉ, 2017), considerando os fenômenos que influenciam em seus processos de produção, circulação, recepção e institucionalização do literário.

A *Revista Texto Digital* (doravante denominada TD) se configura como um periódico acadêmico científico e corresponde a muitos dos requisitos formais que legitimam o gênero de circulação acadêmica. É sediada por uma universidade pública (UFSC), mantida pelo Nupill (Núcleo de Pesquisa em Informática Literatura e Linguística), tem suas publicações alocadas na plataforma *Seer*, é indexada e avaliada pelo *Qualis Periódico*. Esses requisitos demonstram que a revista cumpre com as formatações necessárias para ser compreendida como um periódico acadêmico de divulgação científica. No entanto, mesmo sendo classificada como um periódico científico, a TD apresenta características que extrapolam o gênero, de acordo com o que

[1]Graduada em Letras (UFSCar), Mestranda em Estudos de Literatura (UFSCar). Contato: nairrenataamancio@gmail.com.

está previsto nas definições de periódico da ABNT, norma NBR 6023/2002, na qual um periódico científico é definido como:

> Uma publicação em qualquer tipo de suporte, editada em unidades físicas sucessivas, com designações numéricas e/ou cronológicas e destinada a ser continuada indefinidamente. Os periódicos científicos publicam, **prioritariamente**, resultados de pesquisas científicas, sendo compostos, em sua maior parte, por artigos originais.

Nesse sentido, por mais que a TD publique artigos originais de divulgação cientifica, o fato de a revista também publicar *criações digitais* e *entrevista com criadores* modifica esse paradigma. A decisão da revista de abrir espaço para publicações que estariam mais próximas do campo artístico levanta um questionamento quanto aos espaços que a literatura digital vem encontrando. A iniciativa da revista de abrigar trabalhos que estariam mais próximos do fazer artísticos (consequentemente das revistas literárias) faz com que se estabeleça um trânsito entre o meio acadêmico e o literário – marcando um lugar especifico de circulação para a literatura digital no brasil hoje.

São características dessa ordem que fazem com que a TD transite entre o cenário literário e o meio acadêmico, construindo-se de acordo com o que foi compreendido por Sandra Raguenet (2011) como um "objeto editorial de duplo estatuto", por abrir espaço tanto para trocas intelectuais quanto para experimentação artística.

A decisão de publicar sobre uma nova temática que tenta dar conta do estudo de uma literatura pautada num novo paradigma material, neste caso a literatura digital, é uma das marcas de particularidade da revista, que coloca em questão o que pesquisadores estão refletindo sobre o advento de uma nova técnica (algorítmica), que alterou nossa maneira de estar no mundo e, por consequência, o paradigma de produção artística.

Sobre esse novo cenário de produção artística e fazer crítico, Arlindo Machado[2] (1997, p.144) formula a seguinte questão: "Que elementos diferenciais as ferramentas, os processos e os suportes digitais estariam oferecendo à imaginação criadora, ao espírito investigativo e à indagação estética que se operam em nosso tempo?

[2]Ao formular essa questão o pesquisador pretende discorrer sobre o hipertexto\hipermídia\hipertextualidade, mas a questão colocada não deixa de refletir de modo geral as inquietações provocadas pela entrada da tecnologia digital no cenário artístico.

É na tentativa de responder a questões que se dão na ordem da compreensão da literatura digital no Brasil, que se faz pertinente entender as publicações da Revista *Texto Digital*. O que poderá nos dizer a única revista institucional brasileira que publica teoria-crítica, criações digitais e entrevista com criadores? Nessa tríade a revista se coloca diante dos processos que são tanto da ordem da criação quanto dos circuitos de difusão e valoração do literário, o fazer crítico. É por meio da união desses elementos que dão conta das inquietações tanto investigativas quanto criativas, constitutivas da cena literária, que a *Texto Digital* marca seu lugar na crítica e na divulgação da literatura digital produzida no Brasil.

Texto Digital em Contexto

A revista surge em 2004, na UERJ, durante o 1° Simpósio de literatura e informática. O ano de 2004 ficou conhecido como sendo o marco da Web 2.0, uma mudança que marca significativamente a relação que passa a ser estabelecida entre os usuários e o computador, a Web 1.0 antes utilizada para fins informacionais, um instrumento que não estava ao alcance de todos, progride e passa a ser marcada pela conectividade, começam a ser comercializados os primeiros computadores de uso pessoal e o que compreendemos hoje, tão naturalmente, por redes sociais.

> Foi somente em meados dos anos 2000 que a até então incipiente ,world wide web cumpriu a passos largos e sem volta sua passagem para um paradigma baseado na conectividade: da web 1.0 para a web 2.0, conforme nomenclatura criada justamente para marcar essa diferença. Se a internet em seus primórdios era um veículo de informações com as quais o usuário não podia interagir – ou podia fazê-lo tanto quanto diante de uma televisão –, a partir de 2004 seus canais comunicativos entre usuários (e entre usuários e provedores de conteúdo) tornaram-se eficientes e estáveis a ponto de transformá-la nesse ambiente de forte natureza social que agora frequentamos. (ANDRADE, 2018, p. 89)

Neste contexto, a arte que sempre foi produzida com os meios do seu tempo, como nos mostram os trabalhos de estudiosos como; Dominique Maingueneau (1995), Regis Debray (1993), Paul Zumthor (2010) e Jorge Luis Antonio (2010), não se abstém das transformações que estão ocorrendo no meio informacional, começam a surgir cada vez mais experimentações artísticas que testam com as potencialidades dos códigos informáticos e sua capacidade multimodal.

> As contribuições da ciência e da tecnologia também tem servido de motivação para a poesia[3], que vem utilizando esses recursos para ampliar sua forma de comunicação, empregando o termo científico, tecnológico ou técnico como forma de crítica e reflexão ou como metáfora, adotando o procedimento científico e tecnológico como forma experimental de fazer poesia. (ANTONIO, 2010, p. 17)

Vale ressaltar que as experiências artísticas que envolvem as tecnologias dos novos meios não surgiram propriamente nos anos 2000, mas podemos dizer que é no marco do novo milénio que a prática se intensifica, devido ao acesso aos computadores de uso pessoal. Como confirma (ANTONIO, 2016, P.16) produções artísticas envolvendo o digital acontece, no Brasil, desde 1959.

> Em poesia digital há: estado de arte, que é a intenção de mapear o que vem sendo estudado como poesia digital (estado de arte) desde 1959, e tem duas subdivisões: conceitos precursores e negociações com as linguagens computacionais; e denominações mais usadas, que registra os nomes que vêm sendo atribuídos a esse fazer poético.

É nesse contexto que, em 2004, a TD surge marcando a necessidade de compreender as relações que começavam a se estabelecer entre arte e a informática. Como podemos ver no texto de descrição da própria revista, ela foi criada para abrir espaço para discussões sobre o texto literário e as mídias digitais.

> A revista foi criada com o intuito de abrir espaço para a discussão das teorias do texto literário que tentam descrever e compreender as textualidades digitais (criado dentro de um ambiente digital ou pensado para ser utilizado nesse ambiente), além de dar publicidade às artes digitais em geral. No que diz respeito à área das Letras, eram temáticas que, até aquele momento (e ainda até hoje), não encontravam muito espaço na Academia. Nos primeiros números, estava ligada à UERJ e, após, passou para a Universidade Federal de Santa Catarina, onde se encontra até hoje. (TEXTO DIGITAL)

Diferente de outros tantos periódicos que migraram do impresso para as plataformas digitais a TD se apresenta, em 2004, como nativa desse meio, e não poderia ser diferente já que a revista traz em sua proposta a divulgação cientifica e artística de objetos que contam com a materialidade digital como premissa para sua elaboração e fruição.

[3] Jorge Luís Antônio, fala em poesia, mas a discussão pode ser estendida para a produção literária de maneira geral

As três seções da TD: *Artigos, entrevistas com criadores e Criações digitais*, apresentam vias diferentes de compreensão para o que vem a ser a relação que se estabelece entre literatura e informática. São modo de pensar e de fazer circular a teoria-crítica, as impressões dos criadores e, ainda, os objetos que surgem dessa relação entre arte e informática. Na seção *Criações digitais* são divulgados desde 2006 os mais variados tipos de objetos, tanto de artistas brasileiro quanto de estrangeiros.

De acordo com Laura Borrás Castanyer há três pontos centrais na cena literária; escritores, leitores e acadêmicos. Ao propor três seções com objetivos "aparamente" distinto a *Texto Digital* dá conta da demanda posta para a efetiva comunicação literária.

> *Tres puntos clave que concentran la atención, respectivamente, em las relaciones entre os distintos actores de la escena literária – a saber: escritores, lectores, espectadores, artistas, críticos y académicos, cuyos roles dentro del ritual de la comunicación literária/ artística han sido substancialmente modificada.*

Por mais que a TD publique artigos científicos referentes a outras áreas do conhecimento, a maior parte das publicações da revista estão destinadas ao que se refere a literatura e o meio digital. Aqui é importante deixar claro que, dentre as criações literárias publicadas na já referida seção *Objetos digitais*, nem todos são de interesse literário, isto é dizer que; não contam com a matéria verbal em sua constituição. No âmbito do projeto *Repositório da Literatura Digital Brasileira, (CNPq – 405609/2018-3),* no qual o trabalho de mestrado sobre a revista Texto Digital se insere, são considerados de interesse literário aqueles objetos que contam com a matéria verbal em sua constituição material.

Como o objetivo é compreender a relação entre a literatura e uma nova forma de produção material, que altera seus sentidos, interessa-nos as criações digitais que não poderiam serem lidas, em sua totalidade, fora de um dispositivo eletrônico. Como está dito na própria revista o interesse maior é pelos objetos que foram *"criado (s) dentro de um ambiente digital ou pensado para ser utilizado nesse ambiente"*.

Há, ainda, uma disputa em torno do termo/taxonomia mais apropriada para referenciar-se aos estudos da literatura que envolvem linguagem informática. Estudiosos da área tem preferido o termo *Literatura digital* ao invés de *Ciberliteratura* ou *literatura eletrônica*. De acordo com alguns teóricos o termo *literatura digital* seria

mais abrangente e não deixaria de considerar e incluir os objetos digitais produzidos para serem lidos no computador, mas que não fazem uso da internet. Assim como justifica (CASTANYER)

> *Prefiero la denominación "literatura digital" en la medida que resulta más omnicomprensiva que ciberliteratura, un concepto que está vinculado al de "ciberspacio" y, por lo tanto, a la red. Conviene no desdeñar todas aquelas obras literárias digitales que no tienen presencia alguna em la red, que durante mucho tiempo se han difundido mediante soportes como diskittes, cd o dvd.* (CASTANYER)

Uma vertente do literário

O paradigma de estudo apresentado coloca em questão parâmetros de produção, circulação, recepção e institucionalização da literatura digital. São processos de compreensão do literário que nos assentam uma revisão entorno de determinadas concepções de literatura.

Mesmo diante de tantas produções do presente, que esgarçam parâmetros pré-estabelecidos, a literatura hoje é, ainda, compreendida por uma parte significativa de seus estudiosos por meio da imanência, uma visão essencialista em que não são considerados seus processos de produção, seus circuitos de circulação e menos ainda sua inscrição material.

Desse modo, de acordo com a pesquisadora Rejane Rocha (2017) o que temos atualmente é uma compreensão de literatura que se relaciona com uma materialidade específica, a do impresso.

> O que se compreende por literatura, ocidentalmente, está intimamente relacionado com condições de contorno especificas, inerentes à emergência e popularização da cultura impressa. Tais condições de contorno são históricas, sociais, culturais e, também - o que é muito importante para as reflexões [deste projeto]- técnicas, uma vez que os dispositivos em que se produzem e se leem textos não são, acreditamos, transparentes, mas sim parte constitutiva do seu processo de significação. Assim, na medida em que as condições de contorno se modificam, não é descabido questionar se as categorias e parâmetros que ajudaram, ao longo dos séculos, a circunscrever o conceito de literatura, também não se modificariam, exigindo do analista o esforço e a coragem de repensar tais categorias e parâmetros para melhor ler as obras que têm surgido no contexto digital. (ROCHA, 2017, p.9)

Tal posicionamento, como se pode imaginar, coloca um problema para a literatura digital. Como podemos pensar a literatura digital no âmbito de uma concepção ocidental de literatura? Uma vez que a literatura digital justamente coloca em questão um modelo de produção artística baseado no uso do código informático, que consequentemente se distancia dos paradigmas do impresso.

Questionamentos como esses nos fazem concordar que para que o estudo de determinados objetos (produções contemporâneas) é preciso reconsiderar algumas práticas que foram aos poucos incorporadas como inerentes aos estudos literários. Novamente Rejane Rocha (2018) coloca que:

> Para que um novo conceito de literatura seja colocado em questão é preciso considerar que o conceito de literatura ao qual nos referimos atualmente ao falar de literatura foi construído e consolidado mediante um contexto específico. Assim como as categorias que circundam o conceito: autor, obra, originalidade."

Não temos como proposta, rever ou propor uma concepção de literatura por simplesmente faze-lo, mas à maneira como as produções contemporâneas se colocam diante de nós, nos exigem revisões conceituais. As categoriais analíticas do literário tal como as compreendemos não dão subsídio suficiente de análise para fenômenos como a literatura digital. Dessa forma, uma nova produção literária reivindica para si uma nova crítica. O que nos faz concorda com Cristiano Aguiar que acentua que:

> Qualquer definição essencialista ou dogmática de crítica literária não leva em consideração o fato incontornável de que a crítica, antes do que uma teoria, é uma prática e, como todas as atividades humanas, desenvolve-se numa dinâmica histórica de acordo com necessidades e demandas circunstanciais e contingentes. A crítica, como a própria literatura, não é, mas se faz. (AGUIAR, 2018, p.6)

Dessa forma, nós nos apoiamos em uma concepção não essencialista de literatura, o que significa concordar que a literatura não nasceu sozinha, mas de uma rede de relações que aos poucos foi consolidando um conceito. *El concepto occidental de literatura está ligado profundamente a una forma muy concreta de actualización de la obra literária, la del lector – y – en particular – la del lector que surge a partir de la invención de la imprenta*. (CASTANYER, p.9)

Desse modo, a concepção de literatura que permeia o estudo sobre a *Texto Digital* se distancia de uma visão essencialista do literário, pois considera os seus processos de processos de produção, inscrição e circulação. Para que se entenda e se encare os fenômenos que estão surgindo é preciso encarar a expressão literária e a sua relação com a técnica, como coloca (MAINGUENAU, 2007, p.83) "Contudo, se quisermos tornar a emergência de uma obra pensável, sua relação com o mundo na qual ela surge não é possível separá-la de seus modos de transmissão e de suas redes de comunicação."

Referências

AGUIAR, E. Apresentação**:** A marca da pluralidade no debate crítico contemporâneo. A crítica literária e o seu lugar no debate público de ideias, Série E-books ABRALIC, 2018

ANDRADE, N. F. Vida literária na web 2.0: uma análise panorâmica das recentes manifestações da crítica brasileira em rede – p. 89. A crítica literária e o seu lugar no debate público de ideias, Série E-books ABRALIC, 2018.

BORRÀS CASTANYER, L.La literatura digital bajo el estigma de la comparación.

CANCLINI, N. G. *A sociedade sem relato*: antropologia e estética da iminência. São Paulo: EDUSP, 2016a.

_____. *O mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo: EDUSP, 2016b.

GAINZA, Carolina. Literatura chilena em digital: mapas, estéticas y conceptualizaciones. *Revista Chilena de Literatura*, n. 96, 2016, p. 233-256.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. Oral, escrito, impresso. In: MAINGUENEAU. O contexto da obra literária – enunciação, escritor, sociedade. 2 ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, pp. 81-100.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de janeiro: Zahar, 2007

MANOVICH, Liev. *El lenguaje de los nuevos medio de comunicación*. Trad. Oscar Fontodrona. Barcelona: Paidós, 2005.

PARDO, M; DALGASTGNÈ, R. Lugares do Literário. Revista *Estudo de literatura brasileira contemporânea*, n.50, p. 13-17, Jun/abril. 2017

RAGUENET, Sandra. Dos usos e funções das revistas literárias à intermidialidade inovadora de Banana Split. *Alea* [online]. 2011, vol.13, n.1, pp.108-127. ISSN 1517-106X. http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2011000100007

REVISTA TEXTO DIGITAL. 2004-2018, 14 Volumes. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital. Consultada em 24 de junho de 2018.

ROCHA, Rejane Cristina. Além do livro: Literatura e Novas Mídias. Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 47, p. 11-17, jan./jun. 2016.

_____. Contribuições para uma reflexão sobre a literatura em contexto digital. Revista da Anpoll nº 36, p. 160-186, Florianópolis, Jan./Jun. 2014

_____. A literatura no contexto digital: desáfio ao literário. Pós doutoramento (relatório), 2018.

_____. "Monstro esperançoso": a respeito de Oratório, de André Vallias. Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 47, jan-jun 2016. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018478.

_____. Em que páginas você lê? Aspectos da leitura na contemporaneidade digital. In: HOSSNE, Andrea Saad; NAKAGOME, Patricia Trindade. (Org.). Leitores e leituras na contemporaneidade. Araraquara: Letraria, 2019.

_____. 1, 2, 3...testando: Literatura digital, no Brasil, hoje. In: SOARES, Leonardo. Interfaces: literatura, artes e mídia. Uberlândia: EDUFU. (no prelo).

O ESTUDO DE UMA NARRATIVA POLICIAL PORTUGUESA: *O MISTÉRIO DA ESTRADA DE SINTRA*, DE EÇA DE QUEIRÓS E RAMALHO ORTIGÃO

Kathleen Jucá Longobardi (UFPA)[1]

Resumo: Esta pesquisa tem como um de seus objetivos principais analisar o romance *O Mistério da Estrada de Sintra*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, demostrando a partir de sua estrutura como a obra dialoga com o gênero policial. Para o desenvolvimento deste trabalho, será feita uma pesquisa bibliográfica mais extensa sobre o tema e também qualitativa da obra *O Mistério da Estrada de Sintra* a partir dos seus elementos constitutivos que dialogam diretamente com o gênero policial inseridos na tradição romanesca oitocentista em Portugal e na Europa. Para tanto, tomaremos como referencial bibliográfico os textos de Fernanda Massi (2011), Tzvetan Todorov (2006), Ian Watt (2010) e outros que são referências na temática do romance policial. Entendemos que essa escolha poderá contribuir para posteriores estudos sobre o romance *O Mistério da Estrada de Sintra* enquanto narrativa que dialoga diretamente com a tradição desse gênero.

Palavras-chave: *O Mistério da Estrada de Sintra*; romance oitocentista; gênero policial

Nomear narrativas ficcionais que se proliferaram durante o século XVIII não foi tarefa fácil para os contemporâneos, por isso, essas produções eram chamadas de histórias, aventuras, vidas, contos, memórias, novelas, romances. Segundo a autora Márcia Abreu na segunda edição de seu livro *Os Caminhos dos Livros,* publicado em 2003, havia, inclusive, dificuldade em definir esses gêneros, o que fica evidente nas acepções de Moraes Silva fornecidas pelo *Diccionario da Lingua Portugueza*, publicado pela primeira vez em 1789, para ele: novela é conto e conto é história.

Romance no século XIX em Portugal

Muitos autores passaram a se envolver com a produção de romances, os leitores eram abundantes e variados; além disso, não havia um padrão formal de escrita, fatores que provocaram a inquietação de intelectuais que buscaram conhecer a razão de tal interesse por esse gênero, bem como em desvendar suas regras de funcionamento. Foi então que nos séculos XVIII e XIX disseminaram textos teóricos e críticos, "os quais dividiam duas posições extremas: identificar os defeitos estruturais dos romances e condenar os perigos que sua leitura representaria ou exaltar a "nova" forma e glorificar as virtudes que dela adviriam." (ABREU, 2003, p. 267).

Os romances eram considerados perda de tempo, sem finalidade, poderiam corromper o gosto e traziam discussões acaloradas sobre ética, religião e

[1] Graduada em Letras (UFPA), mestranda em estudos literários (UFPA). Contato: kathleenjuca@gmail.com

intelectualidade. Somado a tudo isso, a leitura de romances concorria com os escritos sagrados – segundo o campo religioso que atacava severamente esse gênero. Os religiosos entendiam que as pessoas deveriam ocupar-se em conhecer as Santas Escrituras, rezar e fazer boas obras a fim de conquistar sua entrada no reino dos céus. Para eles, leituras fabulosas poderiam fazer com que as pessoas se esquecessem de Deus e se opusessem à leitura das *Escrituras Sagradas* que necessitavam de um estudo sério e uma aplicação contínua.

> A ideia de moralização pela leitura promovida pelos religiosos parte de pressupostos exatamente contrários aos dos romances. Os textos cristãos propõem modelos positivos de virtude por meio de narração de vidas de santos e de fatos bíblicos nos quais se pode conhecer a trajetória de homens e mulheres que não pecam, que cumprem os mandamentos, que temem a Deus. É a partir da imitação do comportamento dessas pessoas que se pode atingir o ideal cristão. Os romances também se dizem preocupados com a moral, mas a atingem pelo caminho oposto, mostrando pessoas que erram, que se corrompem, que são fracas diante do vício. Narram essas histórias do ponto de vista de quem as condena, mas ao narrá-las põem os leitores em contato com o pecado. Isso já constitui um grave problema: narrar abertamente situações de imoralidade e pecado, permitindo que o leitor se imagine na mesma situação. (ABREU, 2003, pp. 270-271)

Esse impasse perdurou-se pelos setecentos e pelos oitocentos, contudo, o romance conseguiu superar o volume de publicação de textos religosos e sair vitorioso. Sua preferência entre os leitores gerou críticas em outros setores que também consideravam essa produção uma perda de tempo, recomendada apenas para algumas horas de lazer, afinal, passar muito tempo em contato com esse tipo de leitura poderia corromper o gosto, criar fantasias, encontrar imagens obscenas, gerando nas pessoas – especialmente nos jovens – ociosidade e perda de interesse pelos estudos.

Muitos autores compactuavam dessa ideia chegando até mesmo a separar o romance em bom e mau, demonstrando assim que eles nutriam um acentuado interesse por essas leituras ao mesmo tempo que temiam que os estudantes trocassem o trabalho sério por esse gênero que se destacava significativamente.

O romance, segundo nos mostra Abreu (2003), não apenas era considerado prejudicial aos leitores, mas à Literatura, isto porque o contágio dos romances estragavam "a parte da Literatura com a qual eles têm relação", também "por sua quantidade, eles abafam a inclinação por aquela parte da Literatura com a qual eles não

têm nenhuma ligação" (PORÉE,1736, pp. 13-21, apud, ABREU, 2003, p. 272), ou seja, os romances prejudicavam até mesmo áreas como História, Geografia, Poesia…

> A História seria prejudicada pelos romances, pois eles criariam falsas narrativas sobre o passado, sobre as origens dos povos, sobre o comportamento de imperadores e reis. A mesma falta de preocupação com a verdade interferiria com a geografia, pois os romances retratariam lugares e povos fantasiosos ou acontecimentos imaginários localizados em lugares reais, criando um embaralhamento de valores que levaria a suspeitar da geografia e a acreditar em romances de viagem. A epopéia seria também afetada, pois, por influência dos romances, passaria a tomar por tema principal o amor, deixando em segundo plano a narrativa de feitos heróicos. Da mesma forma, a tragédia seria "amolecida", pois também teria de tomar o sentimento amoroso como central. Finalmente, a eloquência seria prejudicada, uma vez que nos romances abundariam as descrições excessivamente detalhadas, os discursos rudes, as convenções grosseiras. (ABREU, 2003, p. 273)

Somado a isso, agravava o fato de os romances não serem leituras feitas com o acompanhamento de um padre ou ministro tal como acontecia com as leituras de textos religiosos e também não havia a intervenção de um professor. Por essa razão, para os críticos desse gênero, tratava-se de uma leitura perigosa, sem dúvida, porém, tal perigo tornava-se pequeno em comparação ao prejuízo da virtude e da moral, como nos explica Abreu (2003, p. 278):

> Do ponto de vista da moral, os detratores do romance localizavam vários problemas. As narrativas ensinavam a fazer coisas reprováveis: favoreciam o contato com as cenas de adultério, incesto, sedução, crimes, fazendo com que o leitor aprendesse como levar a cabo situações semelhantes, como evitar riscos, como burlar leis. Mesmo que não se pusessem em prática os atos condenáveis representados nos romances, sua leitura provocaria sensações físicas pouco recomendáveis no leitor, inflamando desejos, despertando a volúpia, excitando, enfim, os sentidos. Como se não bastasse, eles enfraqueceriam os valores morais ao conferir novo sentido a atos reprováveis: nos textos, o crime poderia ser apresentado como uma fraqueza, a castidade poderia ser vista como um cuidado desnecessário, a sedução poderia ser tida como ato de amor. Os detratores do romance imaginavam que o contato com essas situações pecaminosas e com essas interpretações peculiares alteraria a percepção do mundo e o conjunto de valores pelos quais as pessoas deveriam se pautar a fim de pôr freio a seus piores impulsos.

A leitura tornava-se ainda mais perigosa, se realizada por mulheres, pois entendia-se que elas eram facilmente influenciáveis, permitiam-se ser conduzidas pela

imaginação, eram propensas a cair na tentação da carne e não tinham um ofício sólido que as afastassem dos desejos do coração. "A leitura extensiva e cotidiana de romances é vista como um "passo falso", que consiste na identificação da leitora com o destino das personagens e no prazer vicário propiciado pelo contato com seu sucesso". (ABREU, 2003, p. 284).

Mesmo assim, o romance tornou-se um entrenimento basicamente feminino justamente por disporem de mais tempo livre, como explica Ian Watt em seu livro *A Ascensão do Romance*, publicado em 1990:

> As mulheres das classes alta e média podiam participar de poucas atividades masculinas, tanto de negócios como de divertimento. Era raro envolverem-se em política, negócios ou na administração de suas propriedades; tampouco tinham acesso aos principais divertimentos masculinos, como caçar ou beber. Assim, dispunham de muito tempo livre e ocupavam-no basicamente devorando livros. (p. 46)

A preocupação dos críticos da época com relação a leitura de romances por mulheres era que elas lessem sobre personagens que nunca existiram, criassem a partir deles um padrão de conduta e fantasiassem uma vida irreal, resultando posteriormente em frustração e insatisfação com suas realidades. Essa sedução produzida pelo romance trazia o risco das pessoas, especialmente as mulheres, serem levadas ao vício e ao enfraquecimento da virtude.

De acordo com Watt (2010) "o termo "romance" só se consagrou no final do século XVIII". O autor explica que o vasto entendimento dos historiadores do romance possibilitou estabelecer as características do novo gênero considerando o "realismo" como importante contraste "entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior" (p.10). Todavia, Watt (2010) chama a atenção para o que ele considera grave defeito: "esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance" (p. 11), o autor esclarece que:

> Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 2010, p. 11)

Candido (1989) atribuiu como uma das características do romance a possibilidade de os autores denunciarem alegoricamente a dura realidade lançando mão de formas de disfarce como, por exemplo, o humor e a fantasia no intuito de melhor alcançar o leitor, tal como um médico que adoça o remédio amargo, mas necessário, para dar às crianças, – comparação utilizada pelo autor para explicar a estratégia do romance de que provavelmente o princípio Horaciano de instruir e divertir simultaneamente era necessário. Atentando para isso, Candido (1989) se atém às palavras de Arthur Jorrold Tieje:

> nos pronunciamentos dos romancistas há cinco intuitos expressos: (1) divertir, (2) edificar e (3) instruir o leitor; (4) representar a vida quotidiana; (5) despertar emoções de simpatia. (TIEJE apud CANDIDO, 1989, p. 63).

Romance- folhetim

Gênero inventado para o jornal, exposto em notas de rodapé, nasceu em 1836 como reflexo dos momentos históricos da França (1836- 1914): movimento operário, ascensão da burguesia e do romantismo. Consagrou-se como um estímulo na vida do jornal (MEYER, 1996), além de contribuir para que as camadas mais baixas da população tivessem acesso aos romances e pudessem criar hábitos de leitura que resultavam na fidelização do leitor.

Com o objetivo de modificar a imagem desgastada, tediosa e melancólica dos jornais, os editores adotaram a estratégia de separar um pequeno espaço na margem inferior de sua página para a publicação de textos voltados para o entretenimento. Sobre isso Marlyse Meyer revela que nesse espaço "se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza […]; nele se criticam as últimas peças, os livros recém-lançados" (Meyer, 1996, p. 57,58). Portanto, devido ao fato de que esses textos abordavam diversos assuntos banais do cotidiano, eles foram bem recebidos pelo público da época, então ávido por novidades.

Por sua narrativa ser fragmentada em episódios, o folhetim gerava um suspense que instigava a curiosidade do leitor que se ocupava em descobrir como se desenrolaria a história no dia seguinte, tornando-se assim fiel à leitura dos jornais. Percebendo a boa repercussão dos folhetins e o quanto ele era rentável, o jornal passou a publicar textos

ainda mais prazerosos e descomprometidos a fim de que a quantidade de leitores aumentasse significativamente.

Outra característica do romance-folhetim era o fato de os escritores assinarem seus textos utilizando-se de pseudônimos, pois conforme sugere o pesquisador Gerard Gengembre, havia a necessidade de produzir narrativas com rapidez, o que levava os escritores a adotarem a prática de "escrever em colaboração". Dessa forma, um romance podia ser escrito por vários autores, pois ao assiná-lo com um pseudônimo, passava para o leitor a ideia de unidade, assim como ocorreu no romance *O Mistério da Estrada de Sintra* – publicado em 1870 no *Diário de Notícias* – que teve por autores Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. A obra fora enviada para o jornal em forma de cartas assinadas com o pseudônimo A.Z. Curioso, pois tratava-se do mesmo pseudônimo que Eça utilizava no *Distrito de Évora* como função crítica de sua escrita jornalística. Para Castro (2015):

> É interessante e salta os olhos que a função crítica de sua escrita jornalística, portanto, comece a revelar-se alguns anos antes da publicação de seu primeiro romance, por meio de, entre outros aspectos, um pseudônimo idêntico – ou quase o mesmo, já que o "personagem" ou leitor das cartas que compõe o romance nomeia-se Z. – utilizado no romance para justamente instalar a crítica aos folhetins e à literatura romântica e folhetinesca da época e fazer duvidar aos leitores da suposta veracidade dos acontecimentos relatados nas páginas do *Diário de Notícias*. (CASTRO, 2015, P. 134)

Havia implícito nas críticas de A.Z, como alega Castro (2015), uma denúncia da literatura da época a qual Eça julgava "adormecida, decaída e insípida", não havendo por essa razão a possibilidade de se formar "uma nação inteligente e criativa".

Fait-divers

Durante o período em que se desenvolvia a prática jornalística, era comum encontrarmos nos jornais de influência um destaque maior às notícias que tinham mais relevância para o público em detrimento dos assuntos direcionados ao divertimento. A imprensa popular, por sua vez, percebendo que a mídia tradicional não contemplava boa parte do público e objetivando atender a essa demanda, passou a dar maior visibilidade para assuntos voltados ao entretenimento, experimentando utilizar como conteúdo editorial abordagens sobre fatos diversos, os *fait divers*.

Em seu estudo *O fait divers como gênero narrativo*, Dion (2007) aponta Roland Barthes como o primeiro a interessar-se pelas questões de estrutura desse gênero, pois ao abordarem esse tema, os autores recorrem ao artigo de Barthes intitulado *Strutucture du fait divers*, publicado em 1964.

Nesse artigo, Barthes (1964) afirma que é a imanência do *fait divers* que define esse gênero, pois "tudo é dado num *fait divers*", isto é, não é necessário que saibamos nada do mundo para consumi-lo, ele não vai referir-se formalmente a nada que não venha dele mesmo, nas palavras de Barthes (1964), os *fait divers* "contém em si todo o seu saber".

Essa narrativa, definida por Alencar (2008) como total e auto-suficiente, traz consigo um modelo de publicação inovador que relaciona estreitamente jornalismo e literatura. É uma construção que exige do autor a habilidade de saber compartilhar suas emoções, de fazer com que seu leitor vibre com elas.

Por essa razão, Alencar (2008) explica que o *fait divers*, tal como observamos nos contos e nas novelas,

> tem as qualidades das formas breves da literatura: fragmentação, rapidez, intensidade, concisão. A própria leitura de sua crônica mostra que ele possui um modo específico de narrar que vai além do sentido referencial, que captura a atenção do leitor. (ALENCAR, 2008, p. 118)

Nos *fait divers*, observamos outra importante característica: a ideia de veracidade do fato narrado. Devido ao fato dos autores abordarem assuntos atuais e próximos ao leitor, descrevendo-os com abundância de detalhes, eles conferem, segundo Dion (2007), credibilidade e ilusão de proximidade do leitor com a narrativa. O autor ressalta que:

> os *faits divers* são dramas vividos retirados diretamente da vida privada das pessoas. Além disso, eles são escritos com uma linguagem simples, familiar e são, via de regra, abundantemente ilustrados, logo, ao alcance de todos. Mesmo tornando-se públicas, estas narrativas aproximam-se das preocupações familiares do leitor. (DION, 2007, p. 129)

O *fait-divers*, segundo Meyer (1996), era um relato romanceado do cotidiano real.

> A origem do fait-divers residiria nos *canards* ou *nouvelles*, notícias "curiosas", "singulares" ou "extraordinárias". Dessa forma, podemos

> entender o fait-divers como uma "notícia extraordinária", transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-lo nas tiragens. (1996, p. 98)

Tratava-se de uma notícia do cotidiano selecionada de acordo com seu caráter excepcional e surpreendente, antes oralizada, nutrida pelas conversas e rumores entre as pessoas. Com a transformação da Imprensa ao longo do século XIX, segundo explica Castro (2015), essas notícias excepcionais transformaram-se em gênero jornalístico e literário uma vez que receberam reconhecimento e passaram a ter credibilidade da palavra escrita.

O *fait-divers* surge como concorrente do romance-folhetim cuja publicação nos jornais havia sido interrompida por um tempo, pois foi considerado de "caráter pernicioso" e corruptor da "moral", surgindo posteriormente renovado e com todo vigor. Entretanto, Castro (2015) revela que nessa competição, o *fait divers* obteve êxito graças a duas formas já abordadas acima:

> Ou as narrativas verdadeiras, que, ainda que muito apimentadas e salpicadas de elementos ficcionais, contam crimes e outros escândalos de fato ocorridos e mistificados pela Imprensa Francesa […]; ou ocorre que os romancistas, utilizando-se das atualidades e dos escândalos dos *fait divers*, compõem seus romances a partir da mescla de elementos reais retirados da sociedade contemporânea fundindo-os às peripécias do folhetim. (CASTRO, 2015, pp. 145-146)

Tanto os folhetins quanto o *fait-divers*, durante o auge da Imprensa francesa, consagraram-se como grandes gêneros populares do século XIX. Todavia o *fait-divers* passa a ser não somente um perseguidor do extraordinário, torna-se mais próximo do cotidiano de modo a confundir ficção e realidade, isto é, romance-folhetim com reportagem, segundo explica Michelle Perrot (1983, pp. 915-916):

> O *fait divers* do século XIX se organiza em torno de dois polos principais: a catástrofe e o crime […].
> Mas o que invade o *fait divers* do século XIX é o crime, que também costura as intrigas dos romances-folhetins. Amplamente fantasmático, sem medida comum com a violência real […], o *fait divers* criminal é o resultado de uma encenação onde se entrecruzam as angústias e os desejos do público e dos produtores; um fato cultural e político que acumula coisas bem diversas: o medo da cidade noturna e das agressões, da brutal multidão, a atração/ repulsão pelo sangue, o orgânico, o erótico, a fascinação pelo criminoso […]. Em uma

> sociedade onde impera a ordem, o crime é o equivalente do pecado, e o criminoso, aquele que ousa trasgredir. (apud, CASTRO, 2015, p. 139)

Outra temática contemplada pelo *fait divers* e que repercutia bem entre o público leitor eram os dramas conjugais. Histórias de traição que resultam em crimes, senão cometidos pelos maridos, mas pelas esposas por motivos diversos como vingança, ciúmes, embriaguez… Tratar sobre essas temáticas presentes nos *fait divers* nos remete à narrativa de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, *O mistério da Estrada de Sintra*, por abordarem em seu conteúdo justamente assuntos como traição, assassinato, suspense.

A estrutura desse romance, segundo Castro (2015), se origina da união de múltiplas formas romanescas ou de diversas fases pelas quais passou o romance-folhetim, entre elas a autora cita:

> O romance-folhetim clássico, cuja tônica na literatura romanesca é evidenciada pela presença de peripécias, vinganças, arrependimentos e reviravoltas; o romance epistolar, já que o próprio folhetim está organizado a partir de cartas trocadas entre os participantes dos eventos relatados e mesmo leitores alheios aos eventos ocorridos, que lendo o desenrolar da narrativa passam a enviar cartas ao jornal, complicando cada vez mais os nós da trama; e o romance policial, já que um dos núcleos do romance, além do triângulo amoroso formado pelo capitão Rytmel, pela condessa e por Cármen Puebla (o elemento exótico típico do romance de mistérios, tal qual a ardente Cecily, dos *Mistérios de Paris*), é o núcleo que gira em torno do mistério do assassinato do capitão Rytmel e as desconhecidas circunstâncias de sua realização. (CASTRO, 2015, p. 141)

Portanto, através dessa estrutura hermética e diferenciada, que se intercala entre folhetins e *fait divers*, é possível observarmos que o propósito de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão não se baseava apenas em resgatar em Portugal os moldes folhetinescos franceses, mostrando assim o quão estão cientes dos costumes e sucessos da França, "mas também revelam estar atentos e interessados na criação de um romance especificamente português, com características próprias e moldes originais" (CASTRO, 2015, p. 142).

Romance Policial

Narrativa policial de detetive ou romance de enigma consiste no tipo mais divulgado de narrativa policial. O termo romance de enigma, por sua vez, parece ser o mais adequado, segundo a autora Sandra Reimão (1990), visto que esse gênero inicia-se

sempre a partir de um enigma e a busca por desvendá-lo e solucioná-lo é o que estimula e sustenta a narrativa. Se o enigma é resolvido, encerra-se a trama.

Considerado como "o exemplo mais expressivo da narrativa de enigma" (REIMÃO, 1990, p.8), Edgar Alan Poe (1809-1849) inseriu a figura do "detetive" nos contos de mistério como *O crime da rua Morgue*, *O mistério de Marie Roget*, e *A carta Roubada*. Segundo a autora Fernanda Massi (2011):

> Dupin serviu de modelo para o gênero policial, pois apresentou e definiu os traços característicos da figura do detetive, quais sejam, o caráter analítico, racional, a capacidade de encontrar a resolução de um enigma pela lógica a partir de um método de investigação (MASSI, 2011, p. 15)

Por essa razão, a figura do detetive passou a configurar-se como um elemento importante dentro da narrativa policial. Sobre o termo policial, é interessante ressaltar que no plano da criação literária, os detetives mais famosos não eram policiais, isto é, não pertenciam a essa instituição, eram, portanto, investigadores que agiam por conta própria.

Sobre a Obra: *O Mistério da Estrada de Sintra*

O Mistério da Estrada de Sintra, escrito por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, narra um crime denunciado nas páginas do jornal *Diário de Notícias* e a história de dois amigos, um doutor e outro apenas identificado como F., raptados por homens mascarados e levados para uma casa misteriosa com o intuito de certificarem a morte de um homem, inicialmente, não identificado. Conforme o mistério vai sendo revelado, novas indagações são feitas até que a verdade venha à tona.

Muito comum em romance de investigação policial, o suspense na trama mantém o leitor atento ao que vai acontecer nas próximas cenas, indo da "causa ao efeito: mostram-nos primeiramente as causas, os dados iniciais (gansgters que preparam um golpe) e nosso interesse é sustentado pela espera do que vai acontecer, isto é, dos efeitos (cadáveres, crimes, dificuldades)" Todorov (2006, p. 98).

Esses processos particulares da organização discursiva do gênero policial estão presentes no romance *O Mistério da Estrada de Sintra* como será possível perceber através da análise desta obra. Além do que, pensar nas obras de Eça de Queirós, enquanto leituras que dão prazer ao leitor e prendem sua atenção é pensar em uma escrita original, inovadora e sempre ousada, como elogia Mello (1911):

> Eu, de mim, só tenho louvores para o homem que veio quebrar a rotina dos insinceros elogios, dos tradicionais louvores às mesmas inferioridades da Pátria, entoados pelos que dormiam na exploração das glórias extintas dos Lusíadas.

Considerações Finais

Esta pesquisa se propõe a apresentar e analisar a narrativa *O Mistério da Estrada de Sintra* a partir dos seus elementos constitutivos que dialogam diretamente com o gênero policial inseridos na tradição romanesca Oitocentista em Portugal.

A partir desse estudo, espera-se chegar ao entendimento do quanto o gênero policial estava a serviço da crítica realista de Eça de Queirós e dessa forma, poder contribuir para enriquecer posteriores estudos sobre a obra *O Mistério da Estrada de Sintra* enquanto romance investigativo-policial.

Referências

ABREU, Márcia. **Os caminhos dos livros**. Campinas, SP: Mercados de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: Fapesp, 2003. – (Coleção Histórias de Leitura).

ALENCAR, Ana. O que é *Fait Divers*? Considerações a partir de Roland Barthes. In.: **Viver com Barthes**. Editora 7 Letras, 2008.

BARTHES, Roland. A estrutura dos *Fait Divers*. **Essais Critiques**. Paris: Sevil, 1964. Disponível em: Http: // www.eca.usp.br/jorlingrad/estrutura%20barthes.doc.

CASTRO, Andréa Trench de. **Caminhos do Romance em Portugal**: Camilo, Eça e o Folhetim Francês. Cotia, Sp: Ateliê Editorial, 2015

DION, Sylvie. **O *Fait Divers* como gênero narativo**. N. 34. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL):* Universidade Federal de Santa Maria. Rio Grande, 2007.

ESTEVES, Lenita Rímoli. **A Tradução do Romance-Folhetim no século XIX Brasileiro**. Revista Trabalhos em Línguistica Aplicada – UNICAMP. v. 42. Campinas, Jul/Dez. 2003.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MOLLIER, Jean- Yves. **As Origens do Romance-Folhetim**: do espaço textual ao recorte de uma obra de ficção. vol. 20. ALEA: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro set/dez.2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2018000300017&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt.

OLIVEIRA, Taciana Martiniano de. **Eugène Sue, o esquecido rei do *Romance-Folhetim.*** *Lettres Françaises*: Universidade Estadual Paulista (UNESP). Araraquara: SP, 2017.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é Romance Policial**. Coleção Primeiros Passos. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SYLVIE, Dion. **O *Fait-Divers* como Gênero Policial.** Fundação Universidade Federal do Rio Grande: Revista do Programa de pós-graduação em Letras nº 34, 2007.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do Romance Policial. In**.: Ás Estruturas Narrativas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

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

LEITURAS D'ALÉM-MAR NO CICLO JURANDIANO

Regina Barbosa da Costa (UFPA)[1]

Resumo: O trabalho apresenta a circulação de romances da literatura lusitana no Norte do Brasil, por meio da ficção, na prática de leitura de personagens-leitores nos romances do escritor Dalcídio Jurandir (1909-1979). Este fluxo de leituras em obras literárias foi visto a partir da análise de romances de Jurandir no ciclo do Extremo Norte, produzidos entre 1939 e 1978. Seguindo a trilha dos leitores fictícios nesses romances, encontramos imagens de leituras de escritores portugueses que retomam o século XIX, com menção aos textos de autores como: Luís Augusto Rebello da Silva, 1873; Acácio Antunes, 1853; Antonio Feliciano de Castilho, 1863 e Visconde de Castilho, 1874.
Palavras-chave: Leitura. Extremo Norte. Escritores Portugueses. Personagem-Leitor. Dalcídio Jurandir.

Enveredar pelo universo amazônico, especialmente o da Amazônia Paraense que emerge da/na obra do ciclo de Dalcídio Jurandir (1909-1979)[2], é uma tarefa extensa e trabalhosa não apenas em razão da quantidade de livros, julgado pelo fato de serem dez romances, mas em virtude da densidade e do trabalho estético / social que orienta tal produção.

Em razão disso, o recorte realizado propõe demonstrar a relação existente entre a produção do escritor amazônida com os textos de escritores portugueses. Buscamos, nesta pesquisa, mostrar a leitura realizada por meio do personagem ou personagem-leitor, praticando leitura de escritores portugueses.

Cabe destacar que Dalcídio Jurandir apresenta em sua obra a imagem de uma sociedade miserável e sem perspectiva, "derruída" no dizer de Furtado (2010), além de mostrar um quadro de analfabetismo grave, mas que é expresso de um modo quase paradoxal, visto que ele, ao focalizar uma série de personagens-leitores, aborda uma situação inversa ao retrato social por ele apresentado, haja vista que os personagens de Jurandir retratam não só as representações do gosto pela leitura mas, também, os efeitos da leitura em alguns desses personagens.

Assim, na pretensão de despertar em leitores a vontade de conhecer um pouco da obra de Dalcídio Jurandir, num recorte que soma consciência social e arte literária, empreendemos este trabalho sobre leituras ficcionalizadas de escritores portugueses,

[1] Graduada em Letras (UFPA), Mestra em Estudos Literários (UFPA). Contato: anygger@yahoo.com.br
[2] Dalcídio Jurandir - Ponta de Pedras (PA), 1909 - Rio de Janeiro (RJ), 1979. Além de premiado escritor, foi também jornalista, tendo intensa atuação como redator e colaborador no Estado do Pará e no Rio de Janeiro.

para ainda contribuir com as pesquisas dos que trabalham a cultura e a literatura na Amazônia.

A leitura de escritores portugueses por personagens-leitores no ciclo do Extremo Norte

A relação entre Portugal e o estado do Pará é histórica. Os registros datam de distantes períodos, mas vale assinalar um rápido estabelecimento dos jesuítas no século XVII. Dentre eles, cabe destacar a passagem do padre Antonio Vieira, por seu viés histórico e literário.

A contribuição portuguesa no estado do Pará, em especial, na capital Belém, intensificou-se, especialmente quando a região Norte esteve à frente de uma guinada econômica favorável, ocasionada pelo advento da economia da borracha, que ocorreu a partir do século XIX, nesta região, e que trouxe melhorias urbanas para as cidades de Belém e Manaus, metrópoles do Norte, onde se verificou uma modernização e urbanização, além de uma crescente europeização.

A economia da borracha provocou alterações que interferiram nas estruturas sociais das cidades metropolitanas. Em Belém, ocorreu uma intensa modificação na vida social e intelectual da cidade pois, de acordo com "o censo de 1872 [que apontou] um número expressivo de comerciantes, guarda-livros e caixeiros (2.209), nas principais freguesias urbanas" (SARGES, 2010, p. 21), comprova um indício de transformação na cidade.

A cidade de Belém começa então a receber intensa modernização para hospedar uma elite formada por diversos tipos de profissionais e que necessitavam de entretenimento. Para isto, "mandavam buscar companhias artísticas na França, em Portugal e Rio de Janeiro, as quais fizeram época no Teatro da Paz" (SARGES, 2010 p.113). Além do teatro surgem também cafés e casas de diversões para entreter a nova elite estabelecida em Belém.

Por conseguinte, observa-se que o comércio livreiro em Belém crescia consideravelmente e se tem registros de espaços criados especialmente para leitura, como o Gabinete Português de Leitura no Pará, fundado em março de 1857. Segundo Nobre (2009), esses gabinetes tinham por objetivo fixar as colônias portuguesas nas cidades brasileiras. O Gabinete de leitura de Belém "contava com uma biblioteca de aproximadamente oito mil livros, segundo o almanaque e anúncio publicado no jornal

Diário do Gram-Pará, nos dias 25/08/1857, 02/12/1857 e 05/12/1857" (NOBRE, 2009, p.86). Por outro lado, esse comércio livreiro, oriundo de Portugal, foi originado de séries econômicas de autores clássicos portugueses e também de estrangeiros traduzidos, conforme explica Valéria Augusti[3] (2013):

> Os editores portugueses, inclusive apoiados pelo governo português, vinham tentando alcançar um público leitor mais amplo e obter uma maior faixa de lucro, publicando volumes a custos mais baixos. Daí o surgimento de séries econômicas de autores clássicos portugueses, bem como de autores estrangeiros traduzidos. (AUGUSTI, 2013, p. 26).

Essa estratégia editorial, somada ao ciclo do látex no Norte do Brasil, provocou uma intensa comercialização de livros e periódicos no estado do Pará, que deixou suas marcas e favoreceu, mais tarde, o surgimento de talentos literários, como o escritor Dalcídio Jurandir que difundiu a literatura amazônica para o circuito nacional após ser premiado num concurso de livros de abrangência nacional, com o seu primeiro romance **Chove nos campos de Cachoeira** (1941), que encabeça um ciclo de dez livros denominado ciclo do Extremo Norte[4], do qual trataremos nesta pesquisa.

Este escritor teve uma intensa atividade literária e política e escreveu, além dos dez livros do ciclo, o livro **Linha do Parque** (1987), sob encomenda do partido político a que ele pertencia, além de intensa contribuição para periódicos no estado do Pará e Rio de Janeiro.

A atividade literária e social de Dalcídio Jurandir proporcionou a ele que criasse uma forma de trabalhar a literatura com um duplo viés: o estético e social. Para isso, criou em seus textos figurações do leitor, a que denominamos de personagens-leitores, que são aqueles personagens que leem nos romances.

Essa leitura dos personagens pode ser intensiva ou extensiva. A primeira, se dá com apenas um tipologia textual e a segunda, quando a leitura é de variadas tipologias, conforme Roger Chartier, apoiado na dicotomia de Rolf Engelsing, quanto à existência de um leitor tradicional ou intensivo e um leitor moderno ou extensivo.

---

[3] Ver também: AUGUSTI, Valéria. **Um instantâneo presente de um acervo do passado**. Colóquio Internacional "A Circulação Transatlântica dos Impressos e a globalização da cultura no século XIX (1789-1914)".

[4] **Chove nos Campos de Cachoeira** (1941); **Marajó** (1948); **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 dos Lobos** (1976); **Ribanceira** (1978).

> A categoria [intensiva] se refere ao início do século XVIII, quando o leitor se confrontava com um número limitado de textos, que eram lidos, relidos e memorizados. A leitura extensiva passa a ser praticada no final do século XVIII, em oposição à leitura intensiva, o leitor lia variados impressos e raramente retomava a leitura desses textos (CHARTIER, 2002, p. 60).

As maneiras de ler, categorizadas por Chartier em intensivas e extensivas, serão relacionadas, nesta pesquisa, posto que Jurandir abre esse leque de possibilidades. No entanto, o que nos move neste texto é apenas um recorte sobre a leitura de textos portugueses pelos personagens jurandianos.

Ao examinar-se o ciclo do Extremo Norte, percebeu-se um volume considerável de citações de escritores portugueses que foram encontrados por meio dos personagens-leitores que liam obras de escritores portugueses. Desta forma, é possível encontrar citações nas seguintes obras: **Chove nos Campos de Cachoeira** (1941); **Marajó** (1948); **Três casas e um rio** (1958); **Primeira manhã** (1967); **Ponte do Galo** (1971); **Chão dos Lobos** (1976).

Vale ressaltar, também, que a preferência de Jurandir por leituras portuguesas vai além das leituras fictícias dos personagens-leitores e aparece no plano real, já que ele era leitor de obras portuguesas e tinha afeição pela nação portuguesa. Neste sentido, vale destacar o livro **Belém do Grão-Pará** (1960), que teve uma edição portuguesa prefaciada por Ferreira de Castro, em 1982.

As leituras dos personagens são de diversas categorias, tais como: poemas, romances, Teoria de versificação, traduções e também as leituras ouvidas e também representadas pois, segundo o historiador francês Roger Chartier, a leitura compreende aquilo que pode ser apresentado em diferentes suportes, e destaca a fotografia, a pintura e o cinema, como outros formatos de leitura. É por isso que Roger Chartier define a leitura como "prática criadora, atividade produtora de sentidos singulares" (CHARTIER, 1994, p. 11), que só podem ser geradas a partir do conhecimento de cada um, ganhando assim múltiplos significados.

A leitura dos personagens-leitores

Nesta pesquisa, o personagem é o elemento central, pois é por meio dele que as ações de leitura e narração serão analisadas. Portanto, procurou-se refletir sobre o seu papel na ficção dalcidiana e, para isso, buscou-se um conhecimento sobre seu significado, manifestações e transformações ao longo dos estudos literários.

As faces do personagem já foram analisadas por vários teóricos; no entanto, cabe ressaltar os estudos de Antonio Candido, em colaboração com outros estudiosos como Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio, no livro **A personagem de ficção**, que projetam um desenho detalhado da personagem.

Cabe destaque, também, as pesquisadoras Marisa Lajolo e Regina Zilberman que possuem trabalhos a respeito das representações na literatura. Elas justificam a presença das mesmas, no texto literário, afirmando que "[é no texto literário] o lugar privilegiado para o início do desenho de uma história social da leitura" (LAJOLO; ZILBERMAN, 1998, p. 17). Elas enfatizam, sobremodo, que o assunto pode ser tematizado na literatura, por ser o espaço privilegiado para discuti-lo.

A figuração da leitura e do leitor aparece com alguma frequência na literatura. Os exemplos de personagens-leitores são recorrentes nos livros clássicos da literatura, como se observa, na maioria dos contos de Machado de Assis, o frequente hábito de leitura dos personagens; em **Madame Bovary**, de Gustave Flaubert, a personagem Emma encontra na leitura um refúgio para o casamento enfadonho com Charles Bovary; em **Hamlet**, de William Shakespeare o personagem Hamlet anda pelo palácio lendo o livro **Eneida**, de Virgílio. Em **As Ilusões Perdidas**, de Balzac, o personagem Lucien se dedica à leitura de poemas e romances com o objetivo de ascender social e intelectualmente; em **Dom Quixote**, de Miguel de Cervantes, o protagonista se entrega à leitura de romances de cavalaria e vive as aventuras que lê. Ainda temos muitos exemplos como: **Felicidade clandestina**, de Clarice Lispector; **O primo Basílio**, de Eça de Queirós; e **A menina que roubava livros**, de Markus Zusak.

Na Amazônia, é cultor deste tipo de figuração o escritor Dalcídio Jurandir nos romances do ciclo do Extremo Norte. A seguir, serão apresentados seis personagens-leitores: Major Alberto Coimbra, Alfredo, Eutanázio, Doutor Campos, Salu e o Velho Juruema; que leem produções de portugueses, com resalva para os tipos de leitura que extrapola o campo da tinta e papel e se mostra em outros suportes.

O primeiro personagem é Major Alberto Coimbra, pai de dois personagens-leitores Alfredo e Eutanázio. Ele é colecionador de livros e transmissor da prática de leitura. A preferência do Major por edições portuguesas fica clara quando se observa o trecho em que ele "passava horas se embalando, a ler catálogos ou a contemplar as duas

estantes de ciência popular em edições portuguesas, gramáticas e dicionários" (JURANDIR, 1994, p.5).

Em **Chove nos campos de Cachoeira, Três casas e um rio,** o personagem Major Alberto tem uma maior participação; no entanto, ele aparece em outros livros do ciclo. Nos livros: **Chove nos campos de Cachoeira, Três casas e um rio, Ponte do Galo e Chão dos Lobos** há recorrência do trecho: 'Ó que aspérrimo Dezembro...'

> Chove. O vento zune. A chuva bate com violência nas janelas do chalé. [...] Major Alberto deixa os catálogos na estante e bocejando recita baixinho, como sempre gosta de recitar quando chove: *Ó que aspérrimo Dezembro...* (JURANDIR, 1941, p.63)

Esta citação de Major Alberto pertence ao livro **Outono**, coleção de poesias, de Antonio Feliciano de Castilho que foi impresso em Lisboa, pela Imprensa Nacional em 1863 e aparece também em periódicos portugueses, conforme pesquisa feita na Associação da Imprensa Estrangeira.

A poesia "O Natal do pobrezinho" foi encontrada em periódico da Associação da Imprensa Estrangeira, e apresenta informações sobre a presença da chuva, frio e neve nas noites natalinas em Portugal. O personagem Major Alberto procurava fazer das chuvas amazônicas as neves e chuvas de Portugal no mês de dezembro.

Nas leituras do personagem Major Alberto também foram encontrados textos do Clérigo, orador e político, António Cândido Ribeiro da Costa (30/03/1852-09/11/1922). O Major costumava ler trechos "para D. Amélia [e] discursos inteiros de Antônio Cândido" (JURANDIR, 1941, p.67). Para Major Alberto, Antônio Candido era uma das referências na arte de discursar. Ao exame dos discursos do orador verificou-se que ele mantinha um viés social e ético:

> A nossa educação, a educação de todo o mundo ocidental, é essencialmente revolucionária. As épocas da nossa história foram sempre assinaladas por movimentos bruscos, por transições, violentas e rápidas, dum para outro estado religioso, político e civil. Isto faz que nós sucumbamos, abatidos e descorçoados, diante de qualquer grande dificuldade, e fiquemos depois, esterilmente, à espera duma revolução que nos impulsione ou dum Messias que nos salve. (CÂNDIDO, 1880, p. 165-189)[5]

Este discurso, embora não conste nas obras de Jurandir, faz jus às falas do Major e comunga com ele dos mesmos ideais. Além dos textos portugueses já referenciados, o

[5] O discurso intitulado: "O mal de que padece a sociedade política portuguesa não é dos que podem ser curados por meio de reformas engenhosas". Disponível em António Cândido, **Discursos e Conferências**, Porto, Empresa Litteraria e Typographica – Editora, s.d., págs. 165-189.

personagem também consultava o Dicionário Prático Ilustrado, de Jaime Séguir, utilizado por ele e por seus filhos: Alfredo e Eutanázio. O Major tinha preferência por textos de Alexandre Herculano, mas não cita qual o volume que leu. O livro Tratado de Metrificação Portuguesa, de Visconde de Castilho era recorrentemente utilizado por ele, que recomendava aos seus filhos leitores. Cabe ainda ressaltar que as leituras do Major Alberto são inúmeras e de diferentes nacionalidades, porém este trabalho apresenta apenas um recorte de um estudo mais denso.

O segundo personagem é Alfredo, protagonista de quase todas as obras do Extremo Norte, excetuando o livro **Marajó**, em que ele não é personagem. Ele representa um menino afrodescendente, filho de Dona Amélia, da raça negra e Major Alberto, descendente português. O personagem Alfredo manifesta o desejo de ascender socialmente para mostrar aos meninos de sua cidade que a cor não significava incapacidade e que, por meio do estudo e ensino de qualidade, seria possível vencer.

As primeiras manifestações de leituras do personagem Alfredo surgirão na saleta do chalé. Vale destacar que a saleta informada no livro **Chove nos campos de Cachoeira,** representa a única fonte de cultura escrita da cidade de Cachoeira, por comportar as duas estantes de livros, pertencentes ao personagem Major Alberto.

Na infância, o personagem Alfredo foi escolhido para recitar a poesia **O estudante Alsaciano**[6], uma longa poesia do escritor português Acácio Antunes. No entanto, não consegue recitá-la pelo conteúdo que ela traduzia já que a imagem da escola na poesia era semelhante à da escola de Cachoeira, com métodos que iam de encontro ao projeto educacional a que o personagem aspirava.

O personagem Alfredo vai figurar ainda em algumas obras do ciclo, consultando o **Dicionário Prático Ilustrado**, de Jaime Séguir, e o livro **Tratado de Metrificação Portuguesa**, de Visconde de Castilho, livros que pertenciam ao seu pai personagem-leitor Major Alberto.

O terceiro personagem é Eutanázio, um personagem-leitor que desponta com força de protagonista no primeiro livro de Dalcídio Jurandir, no entanto o personagem tem uma sobrevida nos demais livros, por meio de recordações dos personagens que com ele conviveram.

[6] Poesia composta na época da segunda guerra, pelo poeta português Acácio Antunes (1853 -1927). A poesia não foi transcrita no livro **Chove nos Campos de Cachoeira.**

O leitor Eutanázio é inquieto e não se conforma apenas com as leituras que faz; ele alarga o seu campo cultural e inicia fazendo versos, porque o seu grande desejo era ser poeta, desejo que crescia todos os dias. Dizia: "se eu pudesse fazer um soneto" (JURANDIR, 1941, p. 43). A vontade de produzir versos crescia, pois "dentro dele se agitava um caos e só a poesia daria ordem" (JURANDIR, 1941, p. 43).

Desta forma, o personagem Eutanázio inicia suas atividades poéticas fazendo alguns versos, mas recebe críticas de Major Alberto sobre seu fazer poético. Dizia o pai: "Uma porcaria. [...] nem métrica sabe, nem parece que na estante tem um livro de versificação." (JURANDIR, 1941, p. 39). Para a preferência do pai, que era arraigado a um estilo mais tradicional, fazer poesia só era possível se utilizasse a métrica, pois o importante era saber metrificar e rimar, ou seja, dar forma a poesia, uma tradição que estava longe das aspiracões do personagem, que pensava novas formas poéticas que vinham de encontro ao desejo do pai.

Eutanázio era um personagem persistente e não desistiu do desejo de produzir poesias. Guiado pelas leituras que fazia, especialmente a dos Almanaques, teve a certeza que estava certo de seu propósito em produzir versos, pois a recomendação do almaque era clara e indicava que "O VERSO É TUDO" (JURANDIR, 1941, p. 39). Esta informação do Almanaque o fez prosseguir no seu intento de produzir poesias, e até conseguiu publicar um poema intitulado "Ponto Final", na seção de "Ensaios Literários", d'**O Cachoeira**, jornalzinho do Major Alberto.

No romance **Chove nos campos de Cachoeira,** o personagem Eutanázio é muito marcante e deixa um legado expressivo para a comunidade de Cachoeira, que é a sua arte na construção da poesia popular. Isto porque, compôs letras de músicas para as festas folclóricas em Cachoeira e, assim, pode ser lembrado a partir das canções por ele produzidas.

O quarto personagem é Dr. Campos, um personagem secundário na narrativa de Dalcídio Jurandir. Ele agrega muitos atributos pessoais, culturais e também muitos cargos, destaca-se por ser um juiz erudito, amplo conhecedor da cultura letrada e do teatro. Ele se mostrava conhecedor das obras de escritores canônicos nacionais e estrangeiros, conforme menções feita aos livos nas obras do ciclo do Extremo Norte.

O personagem Dr. Campos era um religioso convicto e conhecia a Bíblia e outros textos religiosos, também escrevia artigos para revistas católicas, tinha afinidades

com a política e se interessava pelos movimentos sociais, fatos da história, literatura e da ciência.

> Você não sabe o que está acontecendo na Rússia. Nicolau? Um santo. O martírio de Nicolau[7]? Se assemelha aos dos mártires cristãos na Roma antiga! Você conhece a história da Roma Antiga? Nunca leu o *Gênio do Cristianismo*[8] traduzido pelo grande Camilo Castelo Branco, o genial autor do *Amor de Perdição?* (JURANDIR, 1941, p. 74).

Dos escritores portugueses, referia-se com veemência a Camilo Castelo Branco, e destacava as qualidades de tradutor e de produdor de textos. Comentava em Cachoeira que seu livro dileto era **Amor de Perdição**, de Camilo Castelo Branco.

O quinto personagem é Salu que se apresenta no primeiro romance de Jurandir como um nordestino proprietário de uma pequena venda. Seu comércio sempre reunia pessoas para beber, conversar sobre assuntos diversos ou, simplesmente, para ouvi-lo narrar histórias. Ele passava horas lendo romances do tipo folhetim, fato que deixava as pessoas de Cachoeira muito admiradas, especialmente pela disposição em ler os grossos volumes de romances e também pela maneira como ele narrava e dava sentimentos a cada palavra que retirava desses textos.

> Salu não só tinha memória como dava um sentimento às palavras, narrava a maneira dele, rudemente, com aquele sotaque nordestino. Salu era um homem fabuloso. Pois de outro modo como contar aqueles vastíssimos romances, ter na cabeça todos os romances que enchiam a prateleira onde guardava a linha que vendia aos pescadores? (JURANDIR, 1941, p. 185).

Salu é um leitor tradicional ou intensivo, segundo a proposta apoiada por Roger Chartier. Das leituras que realizava no ciclo jurandiano cabe destacar os livros **A Rainha e Mendiga**, de António Contreras, editados em três volumes, na seguinte disposição: Volume I (1910), volume II (1907) e volume III (1908). De acordo com as edições encontradas, a versão para o português foi feita por César da Silva, em Lisboa, editada por João Romano Torres & Cia, na Typographia do Recreio, também em Lisboa. De acordo com as edições encontradas, a versão para o português foi feita por César da Silva, em Lisboa, editada por João Romano Torres & Cia, na Typographia do Recreio, também em Lisboa.

[7] Nicolau II (1894 - 1917) foi imperador da Rússia, canonizado como neomártir (título dado confessores da fé ortodoxa e àqueles que foram martirizados sob alguns regimes modernos como o comunismo).
[8] **O Gênio do Cristianismo**, de François René de Chateaubriand foi publicado em 1802 e traduzido em 1860, por Camilo Castelo Branco.

Destacamos certa dificuldade ao analisar o livro **A Rainha e Mendiga**, isto porque o livro é de difícil acesso. Em Belém, só foram encontrados exemplares dos livros de Contreras, na Biblioteca Pública Arthur Vianna, setor de obras raras e na Biblioteca do Grêmio Literário Português. As informações sobre o autor António Contreras e sobre o tradutor do livro César da Silva não foram desvendadas. Informamos apenas o que apresenta a capa dos livros. Os dados de nacionalidade e biografia sobre eles foram buscados em ampla pesquisa realizada pelos bibliotecários da Biblioteca Pública Arthur Vianna, no setor de obras raras, nas áreas de bibliotecas conveniadas no Brasil e no exterior.

As pesquisas sobre as leituras do personagem Salu se concentram no livro **Chove nos campos de Cachoeira** do ciclo jurandiano, todavia em outros livros ciclo, será rememorada a decadência da prática de leitura deste personagem.

O sexto personagem-leitor é o Velho Juruema que emerge no livro **Primeira Manhã**, de Dalcídio Jurandir. A existência do personagem é conhecida a partir de conversas de duas primas: D. Abigail e D. Ivaína. A primeira, era neta do Velho Juruema, que ficou conhecido como o Rei das Tripas, alcunha que ele recebeu por ser vendedor de vísceras. O velho consegue erguer uma bela casa na rua José Pio, em Belém, mas que se desmorona no dia em estava acontecendo um maravilhoso baile.

As informações sobre o avô Juruema são prestadas por Dona Abigail que é a mais falante das primas. A partir das lembranças de Abigail sabe-se que o Velho Juruema era um leitor, pois Abigail comenta que o avô em momentos de tristeza sempre dizia a ela: "Por que chora a bela Auzenda?." (JURANDIR, 1967, p.179). A partir desse trecho da narrativa foi empreendida pesquisa a respeito do termo "bela Auzenda" e encontrado no livro de Rabello da Silva (1873), o seguinte trecho:

> Porque chora a bella Auzenda? O que lhe diz o coração? É por isso que a donzella scismava sosinha ao cair do dia no seu balcão? Seriam receios de noiva a combatel-a, ou saudades de namorada? (SILVA, 1873, p. 34)

Assim, por meio da pesquisa, constatou-se que o personagem Velho Juruema lia livros portugueses e o termo "bella Auzenda" por ele usado, foi resultado de suas leituras no livro de **Contos e Lendas** de Rabello da Silva.

Considerações Finais

Este estudo apresentou as imagens de leitura de textos de escritores portugueses apreendidas por personagens-leitores nos romances do escritor Dalcídio Jurandir, nos

livros do ciclo do Extremo Norte, o que mostrou o intenso trânsito literário e cultural entre Brasil e Portugal.

Evidenciou, também, que na construção da obra está o empenho de leituras do escritor, um insaciável leitor que deixou suas marcas nos textos engendrados por ele, com excelência na leitura do espaço social, criando na narrativa um lugar ficcional para debater com o leitor solidário a sua angústia de ver o analfabetismo na região amazônica como uma questão social, comum no Brasil e no resto do mundo.

Assim, este trabalho objetivou dar enfoque aos laços literários que ligam Brasil e Portugal, apresentando um estudo sobre leitura que pode contribuir de alguma forma para as pesquisas dos que trabalham com a cultura e literatura amazônica e também com os estudos daqueles que se debruçam sobre a questão da leitura, leitor, personagem e ficcionalização da leitura.

Referências

AUGUSTI, Valéria. **Um instantâneo presente de um acervo do passado**. Colóquio Internacional "A Circulação Transatlântica dos Impressos e a globalização da cultura no século XIX (1789-1914)". Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011. Disponível em: Acesso em: 30 abr. 2013.

AUGUSTI. Valéria. **Coleções editoriais de baixo custo e traduções de romances franceses no acervo do Grêmio Literário Português do Pará**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Letras, Santa Maria, v. 23, n. 47, p. 21-36, jul./dez. 2013. Disponível em: http://dx.doi.org/10.5902/2176148511753. Acesso em jul/2019.

ANTUNES, Acácio. **O estudante alsaciano** - Monólogo. Lisboa: Editor Arnaldo Bordalo, 1914.

BRANCO, Camilo Castelo. **Amor de perdição**. São Paulo: Ática, 1976.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CASTILHO, Antonio Feliciano de. **Outono**, coleção de poesias. Lisboa: Imprensa Nacional, 1863.

CASTILHO, Visconde de. **Tratado de metrificação portugueza**. Porto: Livraria Moré-Editora, 1874.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**: leitores e bibliotecas na França entre os séculos XIX e XVIII. Brasília: Editora UNB, 1994.

_____. **Do palco à página:** publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHATEAUBRIAND, François René de. **Gênio do Cristianismo.** Tradução Camilo Castelo Branco, 1860.

CONTRERAS, António. **Rainha e mendiga**. Tradução César da Silva. Lisboa: João Romano Torres1910. v.I

COSTA, Antonio Candido Ribeiro da. Discurso **proferido na câmara dos senhores Deputados.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1880.

FURTADO, Marlí Tereza**. Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Vecchi: 1941.

_____. **Chão de lobos**. Rio de Janeiro: Record, 1976.

_____. **Ponte do galo**. São Paulo: Martins: 1971.

_____. **Primeira manhã**. São Paulo: Martins: 1967

_____. **Três Casas e um Rio**. 3. ed. Belém: Cejup, 1994.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil.** São Paulo: Ática, 1998.

NOBRE, Izenete Garcia. **Leituras a vapor**: a cultura letrada na Belém oitocentista. Belém, 2009. 128 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

SARGES, Maria de Nazaré. Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912). Belém: Paka-Tatu, 2010.

SILVA, Luís Augusto Rebello da. Contos e lendas. Lisboa: Editora Lisboa Mattos Moreira, 1873.

O ROMANTISMO ALEMÃO NAS VEREDAS DO *GRANDE SERTÃO*

Gregory Magalhães Costa (UERJ)[1]

Resumo: Muito se tem falado sobre a confluência de gêneros da literatura de Guimarães Rosa em sua fortuna crítica, porém pouco foi dito acerca do caráter romântico e revolucionário do seu *Grande Sertão*. A narração de Riobaldo se aproxima mais do Romantismo alemão do que do brasileiro, sobretudo, por se tratar de obra total que advoga a dinâmica ativa da natureza viva, conforme se lê em Goethe e nos fragmentos de Schlegel. Portanto, este trabalho pretende promover um rastreamento das recriações de concepções do Romantismo alemão contidas no *Grande Sertão* rosiano, notadamente as de Goethe, Schlegel e Novalis, já que Rosa compõe uma suma poética, como conceituada por Schlegel e por Walter Benjamin.
Palavras-chave: Romantismo Alemão; *Grande Sertão*; Obra Total; Fragmentos Altamente Significativos.

Este trabalho se baseia sobretudo no entendimento de *Grande Sertão: veredas* (2006) como obra total por sintetizar a literatura brasileira e a universal por meio de estilização e paródia, como conceituadas por Tynianov (1969) e Bakhtin (2005 e 2010). A obra de Rosa percorre desde a epopeia homérica, e talvez anterior a isso, até a narrativa moderna de Proust e James Joyce, e dialoga com a literatura brasileira do Barroco até Graciliano Ramos, a quem admirava publicamente, a ponto de participar de um concurso de contos para poder contar com a avaliação do escritor alagoano.

Só para dar um exemplo cabal da consciência de Rosa sobre esta síntese, basta citar sua entrevista a Günter Lorenz, quando perguntado sobre o que consiste ser sertanejo, respondendo: "eu lhe digo: Goethe nasceu no Sertão, assim como Dostoievski, Tolstoi, Flaubert, Balzac [...]. Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito. Era um sertanejo" (1973, p.342). Portanto, o Sertão não é só um lugar geográfico, mas sobretudo simbólico, representando a primitiva capacidade poética original e originária da humanidade. É neste sentido que Goethe, Dostoievski, Tolstoi etc. são sertanejos, de modo que o Sertão dialoga com a linguagem de todos esses gênios literários. Dentro desta perspectiva, nos interessará especificamente o diálogo do *Grande Sertão* rosiano com o Romantismo alemão, notadamente com as concepções de Goethe, Schlegel e Novalis, já que Rosa compõe uma suma poética, como conceituada por Schlegel e por Walter Benjamin (1993 e 1984).

[1] Graduado e Licenciado em Letras (UFRJ), Mestre em Literatura Comparada (UFRJ) e doutor em Literatura Brasileira (UFRJ). Contato: gregorymagalhaescosta@gmail.com.

A narração de Riobaldo se aproxima mais do Romantismo alemão do que do brasileiro, especialmente, por se tratar de obra total que advoga a dinâmica ativa da natureza viva, conforme se lê em Goethe e nos fragmentos de Schlegel. Márcio Suzuki percebe, na epígrafe de sua obra sobre o gênio romântico, um elo entre esse fragmento de Schlegel: "amizade é amor filosófico, amizade também entre iguais, não apenas mestre e discípulo" e a de Guimarães Rosa: "mestre não é quem ensina, mas quem de repente aprende" (2006, p.310).

Além disso, os teóricos do Romantismo alemão alegam que a forma surge do caos e, não por acaso, o *Grande Sertão* principia nonada e termina no infinito, ou seja, se prolonga indefinidamente. A tensão entre forças opostas, latentes no nada, geram tiros de matéria cósmica para todos os lados: "Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade" (2006, p.7). Esse choque inicial entre forças opostas latentes poderia vir do embate entre deus e Demo que gera esta expansão permanente se propagando no nada ao qual sempre retorna na eterna travessia, o que é refletido nas últimas linhas do romance: "Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia" (2006, p.608).

Isso porque o homem humano é o próprio Demo, meramente racional, se tornando humano, demasiado humano. Sem dúvida a obra de Rosa dialoga com a de Nietzsche, principalmente com *Zaratustra*, tema que excede o escopo deste trabalho, embora se possa dizer que Riobaldo atravessa as três fases nietzschianas, do camelo, leão até alcançar a criança, que representa a intuição criativa da humanidade. De modo que a concepção rosiana advoga e tensão harmônica dos opostos constituídas pelas forças fundamentais de deus e Demo. A influência da cultura alemã na obra de Rosa é tão clara que seu entrevistador alemão, Günter Lorenz, chega a perguntar sobre a contribuição dessa literatura em sua obra e a resposta foi simplesmente esta: "Conheço bastante bem a literatura alemã. Por exemplo, o *Simplizissimus* é para mim muito importante. Amo Goethe, admiro e venero Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka, a musicalidade de Rilke, a importância monstruosa, espantosa de Freud" (1973, p.345). Rosa conhecia a literatura alemã em sua língua original. Vale observar que, depois do primeiro romance

alemão, o *Simplizissimus* de Grimmelshausen, publicado em 1663, os dois primeiros escritores alemães citados são justamente recriadores do mito de Fausto, Goethe e Thomas Mann.

O fato é que o "sertanejo" Goethe propagou a linguagem do Sertão por toda a sua época, um dos principais modelos para seus contemporâneos e sucessores. Goethe é explicitamente a maior inspiração de Schlegel, que considera ter uma confluência de práxis com Novalis, cuja identificação provém majoritariamente do dialeto dos fragmentos. Schlegel entende que a totalidade do pensamento e da reflexão se dá pela síntese de fragmentos altamente significativos. O entendimento moderno teria perdido a unidade, só regenerada por meio da relação em mosaico dos diferentes fragmentos significativos. Essa seria a constituição interna do dilacerado sujeito moderno. Similarmente, o *Grande Sertão* expressa um dialeto de fragmentos, rapsodicamente costurados de modo a não deixar as linhas visíveis. Diferentemente dos de Schlegel, os de Rosa se refletem num jogo de espelhos. As construções em abismo se convertem em fragmentos altamente significativos, cujas ruínas se revelam em nova arquitetura do mundo e, por conseguinte, da arte. Acontece algo semelhante com os fragmentos parabáticos, prólogo, epílogo, teofanias, teocriptias, lances épicos, trágicos, cômicos, líricos, enfim, o fenômeno se repete isomorficamente em cada parte, sempre se expandindo por meio do acréscimo de significados e sentidos.

É construída toda uma arquitetura dinâmica em que, a cada novo fragmento, a intuição intelectual, ou inteligência intuitiva, evolui, muda, se expande, propaga e perpetua; como o próprio Rosa explicou ao seu tradutor francês. É como uma explosão universal de fragmentos cósmicos se expandindo indefinidamente com a potência monumental e originária de um Big Bang ou, no mínimo, de uma supernova. Existe a individualidade de cada corpo cósmico em si, mas, por si, eles não formam o universo, tampouco sua mera união. Sua vida, metamorfose, expansão e entrelaçamento magnético constituem o próprio universo, isto é, um conjunto vivo, em que o todo é autônomo, mas as partes também. Não obstante as partes se originarem autônomas – permanecendo assim na sua constituição, formação e desenvolvimento, embora dependam do caos cósmico para continuar se desenvolvendo –, elas seguem órbitas, constituídas magneticamente pelo todo e não por elas. Caos e necessidade, como diria Ilya Prigogine; ou destino trágico em tensão com o livre-arbítrio cristão.

O fato é que Márcio Suzuki liga explicitamente a poética de Schlegel e a de Guimarães Rosa já na epígrafe, como vimos. O crítico parece intuir a existência de uma substância do Romantismo alemão na obra sertaneja. Ele interpreta assim o dialeto dos fragmentos: "A ruptura ou fratura que se encontra no início da criação poética – e é por isso que se pode dizer que as obras dos modernos já surgem como fragmento – não é apenas decorrência necessária dela, mas também condição indispensável para que se possa manifestar" (1998, p.157). Suzuki observa ainda que "a fragmentação só ocorre quando as faculdades estão cindidas, quando fantasia e razão, entendimento e vontade não encontram uma mediação que as vincule num todo orgânico" (1998, p.213). Na poética do Romantismo alemão, a consciência fragmentada se divide exatamente nessas quatro faculdades principais: fantasia, razão, vontade e entendimento. Como os barrocos, os românticos suspeitam da primazia da razão pura. Rosa faz colocação neste mesmo sentido ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri (1980), quando perguntado sobre a relação da sua obra com a concepção de Giambattista Vico, revelando que defende o altíssimo primado da intuição contra a megera cartesiana.

Outro entendimento rosiano similar ao romântico alemão é o de crítica literária como complemento à obra. Embora a obra de arte constitua a suma do todo poético, não se fecha em si; sua unidade seria apenas relativa, uma vez que a obra de arte é completa em si, mas precisa ser complementada pela crítica, entendida pelos românticos alemães enquanto acabamento, complemento, sistematização de uma obra. Em entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa expressa um entendimento de crítica literária semelhante ao dos românticos alemães: "A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra" (1973, p.332). Além disso, a obra deve realizar a reflexão crítica constante sobre si mesma, como avalia Walter Benjamin (1993) e como realizam os românticos alemães e o *Grande Sertão*.

É interessante observar que, durante sua narrativa, Riobaldo expressa entendimentos similares aos dos fragmentos de Schlegel. Conforme sugerido pelo filósofo poeta alemão, o narrador sertanejo tenta transformar sua biografia em obra de arte. Por meio da reflexão crítica, ele narra fragmentos altamente significativos da sua vida para formar a intuição da totalidade vital e de mundo (o Sertão) e se formar homem integral. Reflexões que se dão sobretudo em parábases irônicas. Riobaldo tem passagens

lapidares que demonstram estas similaridades: "Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principalmente quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba" (2006, p.229). Ele chega a situar este entendimento romântico alemão como princípio jagunço, comprovando que seu jagunço não é histórico, mas, como avalia Antonio Candido (2004), simbólico: "A pois, isto... Homem, sei? Como que já vivi tanto, grossamente, que desgastei a capacidade de querer me entender em coisa nenhuma... Não podendo entender a razão da vida, é só assim que se pode ser vero bom jagunço" (2006, p.570). Estas passagens expressam compreensão semelhante à de Schlegel sobre a obra de arte e seus sentidos infindáveis e escorregadios.

Estes fragmentos – contendo a substância estética do Romantismo alemão – estão espalhados por toda a narrativa sertaneja. Podemos citar alguns para ilustrar: "Ah, eh e não, alto-lá comigo, que assim falseio, o mesmo é. Pois ia me esquecendo" (2006, p.70); "estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente" (2006, p.100); "o senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá. Mas a vida não é entendível" (2006, p.140). Esta última citação recria, no tom romântico alemão, o leitmotiv "viver é muito perigoso": "Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso" (2006, p.184). O narrador-protagonista toca em dois pontos fulcrais das ideias do romântico alemão: o contar sua biografia e os sentidos da obra que fogem ao seu autor. O crítico é o leitor que rumina, segundo Schlegel. Metáfora bovina bem ao gosto do vaqueiro Rosa. O leitor precisa ser inventor e filósofo-crítico, como o autor. O leitor precisa ter vontade e destreza de espírito para alcançar a visão geral do conjunto. Nas palavras de Márcio Suzuki: "Como em Sartre, o apelo do autor só passa a existir pela liberdade do leitor, assim também essa solicitação objetiva não tem nenhum sentido sem a espontaneidade da reflexão" (1998, p.42).

A liberdade e a reflexão, assim como a liberdade da reflexão, estão no cerne do gênio romântico, leitor e escritor, filósofo e poeta, artista e cientista. A primeira qualidade do gênio é designada pela terceira crítica kantiana como originalidade. Essa época é marcada pelas reflexões acerca da genialidade: para Kant, ela é a concordância de todas as faculdades da mente, equivalente à simetria do gênio simultaneamente universal e singular de Schlegel; já Fichte reflete sobre a duplicação da genialidade. Na concepção rosiana, a originalidade funciona por princípios idênticos aos da natureza,

pela recriação livre e autônoma da matéria antiga. Nesse sentido, a concepção rosiana de originalidade se conforma à dos românticos alemães, sobretudo à de Goethe.

Além disso, ao multiperspectivar sua obra em polifonias, o autor cria e propaga tantos sentidos e significados que muitos escapam aos seus cálculos arquitetônicos e de efeito sobre o leitor. Schlegel aponta para esse fenômeno em dois fragmentos do "Lyceum": "[1] Muitos daqueles a quem se chama de artistas são propriamente obras da natureza" (1997, p.21); "[23] Em todo bom poema, tudo tem de ser intenção e tudo tem de ser instinto. Com isso se torna ideal" (1997, p.23). Podemos observar que, para Schlegel, a poesia é uma mistura de intenção e instinto, em parte se faz, em parte é feita. Ela une teoria e prática, arte e ciência. No "Athenäum", há um fragmento sobre essa questão da intenção do autor na obra de arte: "Intenção não requer exatamente cálculo ou plano profundo. Mesmo o ingênuo de Homero não é meramente instinto: há ao menos ali tanta intenção quanto na graça de crianças amáveis [...], sua poesia e a verdadeira autora dela, a natureza, têm intenção" (1997, p.54/55).

Outro traço romântico alemão evidente do *Grande Sertão* é o seu pacto fáustico, recriação com semelhanças e diferenças, como soe ser. Se em Goethe Mefisto aparece em carne e osso, antropomorfizado, no Sertão rosiano aparece apenas em forma de vento, se em Goethe o Demo consiste em tentações externas, em Rosa vige dentro do ser, que possui a dupla capacidade de deus e Demo. O tema da peste integra o primeiro Fausto de Goethe – remetendo às epidemias medievais, especialmente as ocorridas no século XIV, assolando e despovoando várias regiões da Europa até o século XVIII. Diz um velho camponês eternamente grato ao pai de Fausto por expurgar a peste daquela região por meio da mágica da ciência médica: "Antigamente, em negros dias!/ Mais de um, aqui, se achava vivente,/ Que vosso pai, com arte inconteste,/ Soube arrancar à febre ardente,/ Quando pôs fim àquela peste" (2014, p.97). A peste é mais uma ligação do Sertão rosiano com o mundo medieval, aqui em forma de maleita. Diferente do Fausto, a ciência moderna até esse momento não chegou ao Sertão, onde a cura só se dá mediante a magia demoníaca.

A situação narrativa em que se encontra o Riobaldo Range-Rede sintetiza a questão fáustica da obra, apontando para uma inversão paródica. Na obra de Goethe, o tratado é firmado por um doutor letrado com o Demo; já na obra rosiana a situação é reversa, sendo realizado por um jagunço do interior. No entanto, o jagunço letrado é

professor do civilizador Zé Bebelo. Ambiguidade fáustica. O próprio Bebelo encarna a última fase de Fausto, expressa nos dois derradeiros atos do segundo Fausto de Goethe, em seu projeto colonizatório. No *Grande Sertão* quem faz o convênio não é o doutor letrado, mas o homem do povo. Homem do povo, porém letrado. Letrado, mas não doutor, Riobaldo, como Mefisto, possui restrições ao racionalista conhecimento acadêmico. Como diz Haroldo de Campos, em linguagem mefistofélica: "a lógica é uma espécie de espartilho do espírito" (1981, p.84).

Mefistófeles é bom conhecedor do mundo acadêmico e aconselha o estudante Fausto. A sátira de Mefisto ao mundo acadêmico se escancara na cena "Quarto de trabalho", do primeiro Fausto, quando ele diz a um estudante (na dedicada e cuidadosa tradução de Jenny Klabin Segall): "Que vos indico, como número um,/ Sem mais, Collegium Logicum./ Tereis lá o espírito adestrado" (2014, p.155). O aprendiz acaba supervalorizando o conhecimento cartesiano, de modo a ser ironizado pelo mestre. Diz Fausto, na figura do presunçoso Baccalaureus da segunda parte da tragédia: "Enquanto conquistamos universos/ Que tendes feito?". Ele fica cada vez mais prepotente: "Diabo algum pode haver, caso eu não queira". Nesse momento, Mefisto, à parte, provavelmente se dirigindo ao público, ironiza-o: "Passa-te, ainda assim, o diabo uma rasteira" (2011, p.198/199). Quem passará a rasteira em quem? Mefisto levando a alma de Fausto, ou Fausto revertendo o compromisso?

Esse cruzamento entre rústico e civilizado, no *Grande Sertão*, representa o encontro do doutor letrado (interlocutor oculto) com o diabo (o próprio Riobaldo). Em sua ânsia fáustica por conhecimento, o doutor consulta o homem rústico (com o diabo no corpo por conta do pacto) para obtê-lo. A própria situação narrativa já denuncia o reencontro entre Fausto (doutor letrado) e Mefisto (na pele de Riobaldo) – se compondo como síntese da obra, uma vez que promove o reencontro do racional interlocutor oculto, doutor Fausto, com Mefisto encarnado no protagonista por um contrato. Ambos procuram se reformar em homem novo: O Range-Rede purgando o trato e o doutor obtendo o conhecimento não oficial. A cena do pacto diabólico marca a fronteira entre as diferentes épocas, hábitos, costumes, leis, sensibilidades e mentalidades do *Grande Sertão*. Antes do pacto, primitivo, rústico, bárbaro, da divina linguagem poética e, depois, civilizado, modernizado, da humana linguagem racional.

Só é possível interpretar essa cena à luz da paródia por seu evidente diálogo intertextual com a medieval tradição folclórica fáustica, sobretudo com a obra total de Goethe. Marcus Vinicius Mazzari, estudioso da obra de Goethe, recorda que a tradição do doutor Fausto "veio inaugurar a grande tradição literária fundamentada no motivo do 'pacto com o demônio', em que se inserem poemas narrativos, tragédias, romances do porte do *Doctor Faustus* [de Thomas Mann], ou ainda *Grande Sertão: veredas*" (2014, p.11). A rosiana recriação paródica dessa cena não se limita à obra máxima goethiana, embora essa seja sua maior influência.

Do mesmo modo que "o Fausto se constitui não apenas como síntese do conhecimento, mas também como *summa metrica et poetica* sem paralelo na literatura mundial" (Mazzari, 2011, p.15), a obra rosiana também assim se arquiteta. Haroldo de Campos segue a mesma linha, ao considerar o Fausto uma obra profundamente paródica, tendo entre suas fontes a Bíblia, Shakespeare e Marlowe. Para ele, "somente se pode produzir algo grande mediante a apropriação dos tesouros alheios" (1981, p.76). Na Bíblia, deus e o diabo disputam a alma dos seres vivos, quais Faustos; em Shakespeare há o encantamento mágico e a ânsia de saber e poder; como em Marlowe há o trato fáustico. Antes de fixar seu acordo fáustico com o Demo, Riobaldo tem de descer ao inferno do Sucruiu, onde é recebido pelo próprio diabo, encarnado na figura do latifundiário, Seu Habão. Apesar de encarnar o anhangá, o nome de seu Habão remete ao do patriarca bíblico Abraão. Sua fazenda é tão explorada, com seus trabalhadores transformados em cães sem pluma, que está infestada pela maleita. A natureza agoniza junto com as pessoas. Descida ao inferno que lembra a de Fausto, como a de Orfeu, Odisseu, Dante, Quevedo, entre outras.

É preciso agora voltar ao personagem, que tem seus encontros com o diabo, ora encarnado em Hermógenes e Ricardão, ora em Bebelo, e até no próprio Riobaldo, enquanto chefe jagunço Urutu-Branco. O epíteto se foi e veio o de Range-Rede (o narrador), mas o diabo persiste em si. Será o interlocutor oculto o diabo que veio levar a alma de Riobaldo, cumprindo, enfim, o termo do pacto? É por isso que o narrador pede ao estrangeiro que fique por três dias para ouvir sua estória, para adiar que o diabo leve sua alma? Cada dia representa uma tentação diabólica do conhecimento? Está tudo sob o signo da dúvida. Dois diabos se esbarram na descida ao inferno do Sucruiu: Zé Bebelo, chefe de bando (pactário do poder de mando e comando, como todos os demais

chefes), se encontra com o dono das terras baixas, o senhor dos infernos: Seu Habão. Agora, quem manda mais? A expectativa será desiludida e é Riobaldo quem mandará. A etimologia poética viquiana do nome "Habão" poderia ser considerada um cruzamento do Hades com o patriarca bíblico Abraão.

Esse poder hierárquico da exploração do homem pelo homem é abolido pela carnavalização total do inferno. O carnaval infernal é uma herança direta do inferno fáustico de Goethe. Segue-se aqui trilha aberta por Haroldo de Campos, para quem "uma chave preciosa para a melhor compreensão do Fausto goethiano será [...] o fenômeno da carnavalização". O crítico lembra que "Bakhtin chama a atenção para o fato de que as festas da corte, com as suas mascaradas, procissões, alegorias e jogos pirotécnicos, remontam à tradição do carnaval" (1981, p.77).

No carnaval demoníaco não poderia faltar a cena do banquete e do exagero da embriaguez, mudança das visões e dos corpos. Diz Riobaldo no inferno: "primeiro, não se coma, não se beba, e é; se bebe cachaça... Um gole que era fogo solto na goela e nos internos". Cena que representa o paradoxo carnavalesco da internalização do externo. O protagonista se farta: "Comi tanto, zampei, e meu corpo agradecia" (2006, p.403). Ato carnavalesco por excelência que se passa nas proximidades das Veredas Mortas. Adiante, Riobaldo revela que "estava picando fumo no covo da mão, garanto ao senhor que não esperdiçava o átomo dumas felpas. A alegria dele era recontada repetição, um condescendido: vinte, trinta carros de milho, ah, os mil alqueires de arroz" (2006, p.416). O tema carnavalesco da abundância aí se junta ao da alegria e da repetição cíclica – tempo cíclico-espiral que remete aos goethianos "influxos regeneradores da natureza". O fumo é símbolo interessante, pois internaliza e imediatamente externa o mundo, elevando as entranhas dos seres aos céus. Para essa ascensão, há a permutação do sólido, fumo, em gasoso, pela intervenção alquímica do fogo.

Além do tema da alegria, o compromisso diabólico, reversivelmente, suscita também o do medo: "Não é que, não foi de medo. Nem eu cria que, no passo daquilo, pudesse se dar alguma visão. O que eu tinha, por mim – só a invenção de coragem". Essa cena cruza o demoníaco medo carnavalesco com a divina coragem heroica. O tema volta a se repetir qual refrão ou época cíclica: "Medo? Bananeira treme de todo o lado. Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha" (2006, p.419). Essa cena pode ser considerada síntese de todo o pacto, uma

vez que há a concepção de natureza viva em consonância com o eu. Ao tremer, o eu de Riobaldo vê toda a natureza tremer de medo com ele. Do medo primordial surge a conversão do homem em um novo ser. Como observa Vico, os deuses surgiram do medo primordial dos homens primitivos acossados por bestas feras em densas florestas escuras. No caso sertanejo, trata-se da conversão de Riobaldo de aprendiz jagunço pau-mandado Tatarana em demoníaco chefe Urutu-Branco, com poder de mando e comando. As palavras que convertem o homem em novo são espantosas, não podem ser cotidianas. O principal significado do contrato sertanejo é o de conversão.

Quando Riobaldo descobre que, para cumprir a vingança de Diadorim, precisa ir à meia-noite na encruzilhada para firmar combinação com o maligno, aparece outro indício de carnaval, o riso libertador: "Vejo que o senhor não riu, mesmo em tendo vontade. Também tive. Ah, hoje, ah – tomara eu ter! Rir, antes da hora, engasga" (2006, p.410/411); como Fausto se pergunta: "Pra mim por que te ris?" (2014, p.76). O interlocutor oculto, junto com Riobaldo, começa a assimilar a seriedade demoníaca, prendendo o riso. Como o protagonista até então não havia feito a aliança, é cedo para rir, pois ainda não há do que se libertar.

Após o pacto, o narrador começa a enumerar os epítetos do Demo, representando suas mil faces, mil e uma máscaras carnavalescas: "Quem era o Demo, o sempre-sério, o pai da mentira" (2006, p.419). Nessa enumeração, além do epíteto comum de Demo, o satã é chamado de sempre-sério, remetendo aos temas carnavalescos da alegria, do riso (não oficial), e do medo (sério e oficial). De acordo com a interpretação de Haroldo de Campos, "a seriedade e o medo não passam de consciência fraturada" (1981, p.79). O cão é descrito como pai da mentira, ligando-o à sua máscara de advogado, que advoga em favor do cumprimento do negócio firmado com sangue. À frente, surge nova enumeração: "Feito o bode-preto? O morcegão? O xu?" (2006, p.420), numa interessante passagem que denuncia o sincretismo religioso ao ligar o Demo europeu ao Exu de raízes africanas – remetendo claramente à história da mistura brasileira de crenças. Os epítetos demoníacos se propagam indefinidamente: o "pé-de-vento"; "cobra"; "o diabo, na rua, no meio do redemunho"; "Lúcifer"; "satanaz", só para citar alguns exemplos. O carnaval infernal se prolonga até o fim sem final da estória sertaneja. A fantasia, sobretudo a mascarada, em que os personagens vão trocando de

máscaras é um dos pontos culminantes dessa festa. Não só a máscara do diabo percorre vários personagens, como a de Fausto troca de dono constantemente.

O protagonista, em seu afã de conhecimento, representa sobretudo o primeiro Fausto. Qual Mefisto, Diadorim lhe proporciona o conhecimento telúrico do Sertão. Sem falar no fato de que todos os chefes jagunços são pactários, uma vez que todos exercem o poder hierárquico de mando e comando. As máscaras de Fausto e Mefisto vão se revezando nos chefes jagunços. Ao interpretar a bufonaria transcendental do segundo Fausto, Haroldo de Campos analisa as "variedades de papéis reunidos sob um mesmo nome" (1981, p.119). Diferente do acordo fáustico que se dá no quarto de trabalho, o de Riobaldo é firmado em cenário aberto, numa encruzilhada nas Veredas Mortas. Paradoxalmente, o inferno se torna uma vereda do paraíso. A encruzilhada representa a mudança de rota – a conversão de Riobaldo, de jagunço roto, cumpridor de ordens alheias (e aprendiz do conhecimento telúrico e cósmico do Sertão), em chefe jagunço Urutu-Branco com poder de mando. O próprio protagonista começa a perceber que agora possui o poder hierárquico: "Tinham me dado em mão o brinquedo do mundo" (2006, p.440).

Igualmente, o pacto de Fausto representa a conversão do personagem do mundo do conhecimento científico racional para a magia da natureza viva do compromisso demoníaco, que inclusive o rejuvenesce trinta anos pela poção de uma bruxa. O tratado sertanejo representa a conversão do protagonista de seguidor da palavra poética em homem humano, enclausurado em sua subjetividade narcísica. Riobaldo muda tanto após o pacto que Diadorim, imediatamente, estranha os modos dele: "Daqui veio que Diadorim mesmo estranhou aqueles meus modos" (2006, p.427). No momento de firmar o convênio, Riobaldo abole a hierarquia entre deuses e homens, pois entra para a estirpe das divindades encarnando o diabo: "Trato? Mas trato de iguais com iguais. Primeiro, eu era que dava a ordem" (2006, p.419). Palavras semelhantes às de Fausto para o espírito da terra: "Fugir-te, eu, flâmeo vulto? Qual!/ Sou eu, sou Fausto, o teu igual!" (2014, p.66). Palavras parecidas com as que Bebelo profere a Joca Ramiro na cena do julgamento: "Dê respeito, chefe. O senhor está diante de mim, o grande cavaleiro, mas sou seu igual" (2006, p.254).

Os diabos se identificam como iguais. Agora, o Range-Rede é um igual e precisa purgar o Ser tão humano, demasiado humano por meio de seu canto da palavra poética,

na travessia do Ser tão ao Ser Tao. Se libertar é purgar o poder demoníaco de mando e comando. Para isso, o narrador sertanejo tem de resgatar a linguagem poética original e originária do Sertão antigo. Como uma Xerazade, é necessário narrar para não morrer. Seu canto há de encantar seu ouvinte para prolongar indefinidamente sua vida, infinitamente. De corpo e mente num ser integral. Cantará por mil e uma noites? Numa inversão carnavalesca esta conversão demoníaca gera a libertação sertaneja.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras/EdUSP, 1993.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BIZZARRI, Edoardo. ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano*. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto de Cultura Ítalo-brasileiro, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. 4ª ed. reorganizada pelo autor. São Paulo: Duas Cidades; [Rio de Janeiro]: Ouro sobre Azul, 2004. pp. 99-124.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: EPU, 1973.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TYNIANOV, Yuri. Destruction, parodie. In: *Change* 2. Paris: Editions du Seuil, 1969. pp. 67-76.

XVI Congresso Internacional Abralic
ABRALIC | ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA
Circulação, tramas & sentidos na Literatura
Brasília 2019

O INFORME E AS FORMAS COMO PROBLEMA ROMÂNTICO

João Guilherme Paiva (UFRJ)[1]

Resumo: As noções de "forma" e "informe" possuem um histórico no interior do discurso filosófico. Do "acabamento" como valor para Aristóteles à "desmesura" como valor para Georges Bataille, nossa intenção é observar como o sentido romântico de "informe" foi determinante para a ideia moderna de forma. O que pode ser notado principalmente a partir do idealismo alemão de J. G. Fichte. Nosso percurso privilegia o ponto de vista da poesia para esses problemas. No final procuraremos pensar a ideia de forma a partir da distinção entre "fogo" e "relato" elaborada por Giorgio Agamben.
Palavras-chave: informe; harmonia; romantismo alemão; J. G. Fichte; Giorgio Agamben.

1.

Uma reflexão sobre as formas e o informe, no sentido que Georges Bataille ofereceu na revista *Documents* (2018), apenas pode ser pensável do ponto de vista de um mundo aberto (infinito). Bataille escreve, por exemplo, que um "dicionário" realmente só começa quando deixa de instituir significados fixos para as palavras. Bataille privilegia o informe como uma desmesura das formas (no sentido aristotélico). Para ele a beleza das formas só fazia sentido ao ser queimada pelo incêndio simbólico das cerimônias *potlatch*, sendo necessário imprimir um movimento de degradação nas formas, como se elas, por fim, clamassem pelo excesso. Na *Física* de Aristóteles encontramos a descrição da *physis* no sentido de "bela Totalidade", em oposição ao infinito (*ápeiron*), privilegiando o acabamento e a medida das coisas no interior de um cosmos fechado (ARISTÓTELES, 2014). Nesse sentido o "dicionário" aristotélico seria um dicionário em que cada palavra deveria se fechar na sua significação. Mas mesmo que saíssemos de Aristóteles e chegássemos ao início da modernidade, no pensamento de Immanuel Kant, também não encontraríamos o conceito de forma batailliano. O teórico Martin Jay comenta essa crítica de Bataille ao kantismo:

> Na teoria de Bataille também esteve completamente ausente a forma no sentido kantiano, quero dizer, como a imposição de uma estrutura sobre o caos do mundo por parte de um sujeito constitutivo. Seu conceito idiossincrático de soberania significava a perda voluntária de controle, que um agente homogêneo supostamente teve, no lugar de uma submissão às

1 Doutorando e Mestre em Ciência da Literatura (UFRJ). Contato: paiva.guilherme@gmail.com.

> forças heterogêneas que faziam explodir sua integridade. (JAY, 2003, p. 282)[2]

Leo Spitzer trata do problema de um "cosmos fechado" na filosofia de Kant em *Ideias clássicas e cristãs de Harmonia do mundo*[3], retomando o debate entre a *Física* aristotélica e a concepção ontológica (moderna) na qual, sob influência de Kant, os objetos passam a ser regulados pelo nosso conhecimento e não o contrário (KANT, 2013) – também transformando a ideia de harmonia cósmica em (no mínimo) uma projeção humana. Mas tal ideia pregressa de um cosmos acabado em perfeita harmonia trouxe implicações decisivas para a arte. Leo Spitzer demonstra que até mesmo Kant, no início do Esclarecimento, fundamenta seu conceito de belo na harmonia entre a faculdade de imaginação e a faculdade de entendimento, na concordância recíproca (*Zusammenstimmung*) e na proporção. Spitzer descreve o raciocínio de Kant como herdado da ideia antiga de *temperare*, assim como do sentido musical de "afinação" (SPITZER, 1963). A noção kantiana de belo não se desprende, nesse sentido, de anacronismos. O valor da harmonia na beleza, por assim dizer, decorre do mesmo imaginário arcaico em que as palavras, em similitude, se identificavam com as coisas.

2.

Na tradição ocidental grego-latina o Canto X da *Metamorfoses* de Ovídio narra a cena em que Orfeu se senta no chão, depois de perder Eurídice pela segunda vez, e desloca as árvores e os animais para perto de si.

> Fora esta a floresta que o divino cantor atraíra a si, e estava sentado
> no meio de animais selvagens e de um incontável bando de aves.
> Depois de experimentar as cordas, que fez vibrar com o polegar,
> e de se certificar de que os vários sons se harmonizavam (OVÍDIO, 2017, p.537)[4]

2 *En la teoría de Bataille también estuvo completamente ausente la forma en el sentido kantiano, es decir, como la imposición de una estructura sobre el caos del mundo por parte de un sujeto constitutivo. Su concepto idiosincrásico de soberanía significaba la pérdida del control voluntario que supuestamente tenía un agente homogéneo y el sometimiento, en cambio, a las fuerzas heterogéneas que hacían estallar sua integridad.* (Tradução minha)

3Classical and christian ideas of word harmony: prolegomena to an interpretation of the word "Stimmung"

4"Tale nemus uates attraxerat inque ferarum/ concilio medius turba uolucrumque sedebat./ ut satis impulsas temptauit pollice chordas/ et sensit uarios, quamuis diuersa sonarent, [...]". Tradução de

Na cena descrita, Orfeu une o lamento lutuoso ao poder de fascinar a natureza por meio da harmonia dos sons. Os cantos de Orfeu, como arquétipo do belo na poesia, conhecem os segredos profundos da harmonia. Dominar o harmônico significa dizer os nomes certos, capazes de chamar as coisas, como na magia. Existe uma relação entre a magia e a harmonia que as cordas operam. Isso ocorre (possivelmente) porque o poeta foi capaz de entremear-se à harmonia do cosmos. Seja no exemplo do Xamã em sua cultura tribal ou no caso do mago Orfeu, na mitologia grega, até um exemplo inteiramente diverso, que é o do trovador da Idade Média, tudo pressupõe aquela relação *encantada* com a linguagem – experiência oferecida pela comunidade e não pelo desejo do poeta. Nos versos em que Dante, por exemplo, associa a verdade a um Livro de páginas dispersas, isto é, derivadas dele, pressupõe-se a mesma unidade[5]. Com o pressuposto da unidade, rapidamente a "harmonia" torna-se um atributo central para o belo (Aristóteles). E, se o mundo mítico ou medieval é afastado de Kant, Michel Foucault demonstra que ainda no século XVI europeu a mesma configuração se reapresentava, conforme descrito na sua arqueologia *As Palavras e as Coisas*:

> No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar. A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza não é mais que o reverso visível de uma outra transferência, muito mais profunda, que constrange a linguagem a residir do lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais. (FOUCAULT, 2007, p.47-48)

Na releitura de Fichte para o conceito de belo em Kant, sintomaticamente, desaparece a dimensão da harmonia. Em *Sobre o espírito e a letra na filosofia*, de 1795, ao aproximar filosofia e arte, Fichte localiza a problemática em termos de disposição estética (*ästhetischen Stimmung*), argumentando que essa disposição estética se desenvolve livremente no interior da faculdade da imaginação, desativando o jogo

Domingos Lucas Dias.

5Na tradução para o português:"substância e acidente, e o seu compor-/ se, unificados de maneira tal,/ que o meu dizer lhes traz só tênue albor". Na versão original: "sustanze e accidenti e lor costume/ quasi conflati insieme, per tal modo/ che ciò ch'i' dico è un semplice lume". (DANTE, 1998, p.232)

harmônico entre imaginação e entendimento. "No puro e límpido éter de sua terra natal há apenas as vibrações que ele próprio produz com suas asas." (FICHTE, 2014, p.143); voltando-se agora para a imaginação do artista, a música desprende-se da necessária harmonia com a natureza, pois as "vibrações" devem corresponder ao mundo do Eu e da interioridade, abrindo espaço à dissonância no contato com o mundo do outro. Em certo sentido, a "quebra" da relação entre palavras e coisas, direciona o artista para o isolamento do seu próprio mundo: "já não nos interessam mais as qualidades reais das coisas, e sim sua concordância com o nosso espírito" (FICHTE, 2014, p.142).

> Por essa razão, Wellbery (2003, p. 713) denomina, com muito acerto, a *Stimmung* estética em Fichte de "interioridade radical", uma vez que não se trata mais de uma relação de proporção entre as faculdades, mas do "direcionamento do impulso estético", o qual realiza na obra aquilo que é desejado pelo gênio; essa disposição não consciente e que, por isso mesmo, permanece oculta, é associada ao rouxinol. (SILVA, 2016, p.56)

O romantismo alemão, no seu diálogo com Fichte, encontrará nessa livre música da interioridade uma forma possível de reencantamento do mundo, assumindo o contexto do desencanto moderno. Novalis programa reorientar a poesia em direção à magia, buscando aquela "ingenuidade" do mago, mas desta vez a partir da nostalgia e consciência de perda e ruptura com o *vínculo natural* entre palavras e coisas, isto é, um tipo de magia não entregue pelo mundo, mas produzida pela vontade do artista. Nesse sentido, o elogio do poeta "ingênuo" em contraponto ao "sentimental" é um elogio de quem não abandonou a reminiscência do mago. O poeta ingênuo era capaz de perceber e receber a plenitude de sentido das coisas nos seus nomes. Aliás, exatamente esse mundo de pedras, plantas, ervas e animais, mencionado por Foucault, e que também é o mundo de Orfeu, é associado ao mundo da infância em Schiller[6]. Essa infância que, para a modernidade, segundo Schiller, estaria perdida. Aquele regime em que a semelhança permitia ao poeta nomear as coisas não pode mais ser acessado, a não ser como investigação histórica.

6"Nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada". (SCHILLER, 1995, p.55)

O que se vê é uma tentativa de restaurar os saberes conformados a um outro modo de compreensão da realidade. Justamente a realidade inacessível ao poeta moderno – ou, em Schiller, ao poeta "sentimental". O traço característico do poeta antigo em relação à magia é o fato de que essa relação se oferece como possível. Os poemas antigos podem não ser mágicos, mas a situação do poeta em regimes de "profunda interdependência da linguagem e do mundo" (FOUCAULT, 2007, p.59) garante esse lugar – de reminiscência do mago ou do xamã – como possibilidade, através da analogia. Dessa forma, no momento em que Novalis procura restaurar o vínculo perdido a partir do cruzamento entre microcosmo e macrocosmo, o que chega às mãos do poeta moderno é simplesmente o vazio dessa relação. Encontramos no início do *Fausto* de Goethe a nostalgia do herói pelas aspirações espirituais totalizantes, ali calcada no movimento pansófico. No interior da cena "Noite", na estreiteza do seu quarto ("antro vil"), Fausto abre o livro mágico e avista o signo do Macrocosmo, se regozijando com a visão harmoniosa entre as coisas, mas em seguida é tomado pelo desespero, pois essa visão não passa de uma miragem. O signo é apenas um signo, sem correspondência com o mundo: "Ah, que visão! Mas só visão ainda!" (GOETHE, 2004, p.69). Não existe um vínculo de necessidade, como queria a doutrina do efeito secreto. E a própria ideia de analogia terá de ser reinterpretada e modificada, convertendo, no mínimo, o "cosmos fechado" para um tipo de "cosmos aberto".

Quando o "microcosmo" não possui relação necessária com qualquer "macrocosmo", constituir tal relação converte-se logo em uma tarefa, o que faz lembrar o conceito de esforço (*Streben*) de Fichte, ao falar sobre realização artística do que está contido na "alma". Tudo isso participa de uma tarefa de interpretação e de uma posição que deve ser tomada pelo sujeito, inscrevendo um potencial de liberdade no lugar onde, antes, reinava a pura necessidade.

No subcapítulo sobre Novalis em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich organiza o problema do poeta mago; Friedrich situa o projeto romântico de Novalis nos fundamentos da lírica moderna. O termo "magia da linguagem" aparece, então, como uma estética, isto é, como uma qualidade secular. "Da magia, Novalis deduz o conceito de encantamento. 'Cada palavra é um encantamento'." (FRIEDRICH, 1978, p.28).

Assim chegamos ao problema central, na perspectiva de Friedrich: "É, portanto, permitido à magia linguística fragmentar o mundo a serviço do encantamento." (p.29). Nomear as coisas, agora, torna-se um exorcismo das coisas. Assim, parte do programa poético moderno irá explorar essa fissura na representação. A objetividade problemática deve ser contornada por uma linguagem não mais aprisionada à significação das palavras. Tal procedimento, análogo a uma secularização do elemento mágico do poema, irá transformar, no romantismo, a relação do microcosmo e do macrocosmo em uma relação entre particular e universal.

Mas, ao mesmo tempo que a "magia da linguagem" deriva de uma autoconsciência do poeta em relação à condição da linguagem fora do regime de semelhança, a tradição inaugurada por Novalis se vincula à similitude pela *nostalgia* da similitude. É por isso que, frequentemente, essa tradição imprime um tom grave nos seus poemas – tonalidade própria da nostalgia, em geral. Esse efeito mágico que procura reverter o caráter arbitrário da língua e devolvê-la ao estatuto mimético (onde as palavras imitavam as coisas), vai transformar a experiência da poesia em uma procura do reenlace entre palavra e coisa, ajustando essa relação por meio da música, pela imagem, deixando em segundo plano qualquer sentido estrito. Essa *abertura* provocada pelo reconhecimento da língua como pura convenção, no interior do mesmo processo que identifica os gêneros literários classicistas como, igualmente, pura convenção, vai absorver, no mesmo gesto de sua nostalgia, também uma tentativa (clara ou mascarada) de restauração do regime de linguagem anterior, através de um aprofundamento no mistério da língua e do elemento sonoro. Esse poder sonoro de flutuar acima dos sentidos levou tais poetas a verdadeiras expedições pelo fundo íntimo e remoto da linguagem, produzindo, com tal poder, formas novas na poesia moderna, sem tirar de vista que o "irracionalismo" aparente da "magia da linguagem" é na realidade uma nostalgia de uma ordem anterior, pois afastar-se da razão moderna não significa uma carência de ordem.

O mais importante nesse transcurso é que a "magia da linguagem", estando nas bases da lírica moderna investigada por Friedrich, irá manter um elemento mágico secularizado no interior da nova tradição. O mesmo elemento mágico que produz o

vínculo entre micro e macro. Em termos de história literária a principal consequência estética da fissura entre palavras e coisas será esse desmoronamento dos códigos do classicismo. Extinta a relação de necessidade entre o nome e o nomeado, trocando o estado de necessidade pelo estado (por assim dizer) de "liberdade", da poesia moderna, a linguagem da magia, do ponto de vista linguístico, definitivamente se converte em uma "magia da linguagem". E se a linguagem não remete mais ao que remetia anteriormente (modelo greco-romano), o idioma local assumirá o centro dos interesses, integrando a língua na cultura e enxergando essa trama de singularidades como valor. Somando-se a isso, a consciência da historicidade das línguas irá cobrir de dimensão histórica, isto é, contingente, todo trabalho literário, transformando a nostalgia (e o desejo de restauração do antigo vínculo de necessidade) em um estado permanente de crise do poeta "mágico" com sua poesia.

Com tantas mudanças, a literatura romântica torna problemática a pretensão do universal. O problema está ausente do classicismo porque este identificava a beleza com a verdade; os códigos demonstravam, por via da tradição, como fazer um poema belo etc. E a imediata correlação entre beleza e verdade garantia, mais do que simples universalidade, a absolutização do objeto no regime de verdade em que estava inserido. Essa correspondência tornou-se possível, a princípio, porque um atributo estético se identificou com um atributo ontológico – que é o caso da harmonia e da proporção no interior do cosmos ordenado.

Nesse tema, Fichte vai elaborar uma distinção entre espírito e letra, na Terceira Carta, com o posicionamento de que a *Stimmung* comunicada decorre de uma desproporção (exatamente o contrário do ideal clássico): "[...] haja visto que a *Stimmung* não está na obra, mas na própria forma do movimento da subjetividade do artista" (SILVA, 2016, p.57). A primazia filosófica do movimento só pode levar à desproporção, pois a harmonia exige um acabamento. Mais do que isso, a harmonia exige certa distância capaz de perceber as coisas em uma imagem estática. Fichte define o espírito como algo que não pode ser descrito, mas pode ser comunicado. E as formas contingentes como algo possível de ser descrito, mas não comunicado.

3.

Falando especificamente da literatura, Giorgio Agamben reencena uma tensão parecida no interior dos objetos artísticos, quando distingue as imagens "fogo" e "relato". O filósofo italiano nos diz que "só podemos ter acesso ao mistério por meio de uma história e, todavia, a história é aquilo em que o mistério apagou ou escondeu seus fogos" (AGAMBEN, 2018, p.31). A história é uma memória do fogo do mistério, assim como o aparente no objeto aurático é a memória do "sem expressão". Mas enquanto Benjamin preferiu falar em uma "aura", algo que emana invisível dos contornos do objeto, a imagem do "fogo" se distingue porque é a imagem de um momento anterior, e informe, de qualquer forma. Um relato passa pelo fogo, como o metal passa pelo fogo, mas, assim como não reencontramos nenhum traço de chama no metal produzido, a história não pode incendiar nada: "onde há relato, o fogo se apagou, onde há mistério, não pode haver história" (AGAMBEN, 2018, p.34).

Por si mesmo, o fogo como uma imagem já sugere o informe, na sua vibração e na sua maneira de se relacionar com o espaço. A simbologia do fogo pode ser associada à magia, assim como ao fogo interior (a "alma"), o fogo do conhecimento, a algo imaterial. Mas o fogo também pode ser algo material, concreto, algo que está fora de nós e que age sobre o mundo, podendo se tornar acolhimento ou devastação. Nesse sentido a sua imagem não se refere a algo propriamente interior nem exterior, não é nem uma transposição do "espírito", de Fichte, nem um elemento objetivo da natureza. Paul Klee chega a utilizar a mesma imagem do fogo para se referir ao início de um novo quadro: "um certo fogo que surge, que se acende, que avança através das mãos para atingir a tela, que incendeia a tela, que salta faíscas" (KLEE, 2001, p.47). Agamben também associa o fogo a esse momento de início quando comenta o processo de escrita de Henry James, oferecendo um sentido do "informe" do fogo nesse comentário:

> Henry James contou uma vez como nasciam seus romances. No início, há apenas aquilo que ele chama de uma *image en disponibilité*, a visão isolada de um homem ou uma mulher ainda desprovida de qualquer determinação. Ou seja, eles se mostram "disponíveis" para que o autor possa tecer em torno deles o enredo fatal das situações, relações, encontros e

> episódios, que "os farão vir à tona do modo mais condizente", para torná-los, finalmente, o que eles são, a "complicação que eles terão mais probabilidades de produzir e sentir". Isto é: personagens. A história que, dessa forma, página após página, exibe e revela os personagens, enquanto conta seus êxitos e fracassos, sua salvação ou danação, é também a trama que os encerra num destino, constitui a vida deles como um *mysterion*. Ela os faz "vir à tona" só para encerrá-los numa história. No fim, a imagem já não está "disponível", perdeu o mistério, pode somente perecer. (AGAMBEN, 2018, p.36)

O que seria o "desprovido de qualquer determinação"? A princípio, apenas o informe possui essa qualidade. Agamben está nos dizendo que as formas variadas da literatura possuem uma origem em comum: o fogo. Investigar o fogo é uma impossibilidade porque na medida em que nós tentamos possuí-los nós os perdemos. Se a forma simboliza um princípio de ordenação sobre elementos dispersos, o informe não se manifesta como ordem, mas na semelhança ao caos. Por isso o caos é um tema fundamental para o romantismo alemão. Poderíamos dizer que a luta artística dos românticos foi *a tentativa de manter o fogo na obra consumada*, de dar realidade ao paradoxo. E esse talvez tenha sido seu impulso mais arraigado. Por isso não poderiam nunca se submeter à classificação dos gêneros, na medida em que "tragédia e elegia, hino e comédia nada mais são que os modos como a língua chora sua relação perdida com o fogo" (AGAMBEN, 2018, p.34); assumir a forma determinada é assumir a perda do fogo. Daí o poder da "atmosfera" e do "informe", pois quando o caos gera uma forma, em termos românticos, ela passa do infinito infinito para o infinito finito. Por isso a "magia da linguagem" de Novalis vai se debater com todo o indizível, cindindo o significado das palavras, tentando apagar delas a possibilidade do relato, forçando ao máximo para que a "imagem disponível" continue "disponível" mesmo depois de escrita e impressa (realizada). Ele tenta manter uma oscilação da forma para o caos. Nos termos mais restritos de Fichte: expressa. Mas se algo como uma oscilação para o caos é possível, uma forma que oscila para o informe, devemos nos perguntar melhor sobre a distinção entre forma e informe.

Na rede de imagens tecida em torno da palavra "informe", através do "Dicionário crítico" da revista *Documents*, Georges Battaile designa o informe como a colocação em movimento das formas, qualificando-o, assim, como "certo poder que as próprias formas têm de se deformar sempre, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.148). Na leitura de Didi-Huberman, portanto, o informe seria uma espécie de "semelhança transgressiva", com o potencial de dar a qualquer forma "o próprio poder do dessemelhante" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.149). Assim, se o conceito de forma é problemático, na medida em que nenhuma forma pode contar com uma estabilidade ontológica, se as formas são sempre formas em movimento e, nesse aspecto, estão sempre oscilando para o caos, isso não impede que possamos encontrar nelas um momento de permanência. A "magia da linguagem" talvez se oriente pela instabilidade completa da língua, explorando o vazio fundamental de um regime fora da similitude, estabelecendo conexões imprevistas e inauditas entre palavras e coisas, lutando para não se tornar nunca um relato e abrindo o poema à força do informe, capaz de tomá-lo e transformá-lo após qualquer uma de suas mortes. Mas, assim como essa poesia materializada, realizada, jamais consegue manter o fogo, na concepção de Agamben, ela também não é simplesmente uma vibração do movimento, como algo desfeito nas regiões do informe. Ela ganha, afinal, o seu momento de forma. Pois da mesma maneira que a literatura só pode cancelar o movimento quando não é escrita, ao demorar-se na condição do silêncio, a primeira palavra dita já vive uma ordenação e é sempre o caminho para uma forma.

Essa dialética lança o poema na sua condição moderna, a condição de uma forma que encontra estabilidade até ser tocada pelo informe e adquirir uma nova forma. A condição do poema autônomo, portanto, com seu momento de forma e momento de informe, é inteiramente aberta à deformação mediante o tempo (ao devir), mas nunca portador de uma forma queimante, sempre uma forma queimada. Sempre apenas uma memória do fogo, sempre algo que desativou, enfim, a disponibilidade da imagem.

É por essa razão que a ânsia romântica frequentemente buscou extrapolar os limites da forma do objeto artístico para uma forma-de-vida, na tentativa de penetrar nos meandros obscuros entre fogo e relato. Assim como Georges Bataille não se contentou

com poemas que fossem meros objetos estéticos, a sua paixão pela transgressão se movimenta no sentido de uma transgressão *para* uma forma-de-vida. E é nesse sentido que ele se fascinou com o incêndio simbólico do *plotlatch*, como uma forma que se realiza no incêndio simbólico e real. O que o pensamento de Georges Bataille desvela é que o impulso romântico por dar vida plástica à desproporção interna do Eu no objeto artístico, não saberia ser saciado aí. Esse percurso teórico do "fogo" faz o seu particular chamado de uma desmesura da obra que não se contenta apenas com a obra desmesurada, mas com a desmesura que saia da obra em direção à vida. Por essa ótica é que a noção de "informe" pôde ser expandida em *Documents*.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. trad. Andrea Santurbano; Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Paraíso*. trad. Italo Mauro. ed. bilingue. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ARISTÓTELES. *Do céu*. trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014.

BATAILLE, Georges. *Documents*: George Bataille. trad. João Penna; Marcelo Moraes. Rio de Janeiro: Cultura e Barbárie, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe*: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. trad. Caio Meira, Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FICHTE, Johann G. *Sobre o espírito e a letra na filosofia.* trad. de Ulisses Vaccari. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial, 2014.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. trad. Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. trad. Marise Curioni; Dora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOETHE, Johann W. *Fausto*: Uma tragédia – Primeira parte. trad. Jenny Segall. ed. bilingue. São Paulo: Ed. 34, 2004.

JAY, Martin. "El modernismo y el abandono de la forma" in *Campos de fuerza*: entre la historia intelectual y la crítica cultural. trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2003.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. trad. Fernando Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. trad. Domingos Dias. ed. bilingue. São Paulo: Ed. 34, 2017.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SILVA, Arlenice. As Noções de Stimmung em uma Série Histórica: entre Disposição e Atmosfera. *Trans/Form/Ação.* Vol.39, p.53-74. 2016.

SPITZER, Leo. *Classical and christian ideas of word harmony*: prolegomena to an interpretation of the word "Stimmung". Baltimore: Johns Hopkins, 1963.

A PROVIDÊNCIA, DE TEIXEIRA E SOUSA, E A RECEPÇÃO DO ROMANCE HISTÓRICO NO BRASIL OITOCENTISTA

Marcus Vinicius Nogueira Soares (UERJ)[1]

Resumo: *A Providência, recordação dos tempos coloniais*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, foi publicado em 1854, no *Correio Mercantil*. Trata-se de um romance extenso, cuja estrutura dialoga com diversos gêneros literários e não-literários da tradição ocidental. No presente artigo, nos dedicaremos à incidência do romance histórico, especialmente à recepção luso-brasileira do modelo scottiano, na construção dos possíveis significados de *A Providência*.
Palavras-chave: Romance histórico; Romance luso-brasileiro; Folhetim

A proposta da presente artigo é discutir sucintamente a recepção do romance histórico no Brasil de meados do século XIX, tomando como base o romance *A Providência: recordação dos tempos coloniais*, de Teixeira e Sousa, publicado entre 26 de janeiro e 17 de junho de 1854 no jornal carioca *Correio Mercantil*.

Para que se tenha ideia da situação em que se encontrava o debate à época, destaco inicialmente dois artigos do historiador e romancista fluminense João Manuel Pereira da Silva, ambos publicados em 1837 no *Jornal dos Debates, políticos e literários*.

No primeiro, estampado em 8 de julho, ao comentar a encenação da peça francesa *A noiva de Lammermoor*, baseada em romance de Walter Scott, o articulista ressalta a importância do bardo escocês como criador de um "novo gênero de literatura", a que ele "deu o título de Romances Históricos" (SILVA, 1837, p. 74). A novidade anuncia-se pela capacidade de Scott de promover a Escócia ao patamar de uma grande nação europeia, mediante a apresentação ao mundo de "seus gloriosos bardos, suas crônicas interessantes, suas pitorescas legendas, seus clãs tão originais, e suas diferentes usanças das dos outros povos da Europa" (SILVA, 1837, p. 74).

No segundo artigo de 23 de setembro, intitulado "Os romances modernos e sua influência", Pereira da Silva aborda mais uma vez a obra de Scott. Antes, contudo, o autor lembra a importância do gênero romance para a origem cultural dos povos: "pelos romances, começam quase todas as literaturas; a infância dos povos é sempre embalada no berço das ficções, e dos jogos da imaginação" (SILVA, 2003, p. 43). Mais adiante, após brevemente apresentar o desenvolvimento do gênero desde os antigos hebreus até o final do século dezoito, o autor assinala uma ruptura no século seguinte, reiterando o

[1] Professor Associado de Literatura Brasileira da UERJ. Contato: soaresmarcus@hotmail.com

que ele mencionara no artigo anterior sobre a contribuição decisiva de Scott: "o homem, que mudou inteiramente a forma dos romances, e lhe imprimiu certo espírito histórico, certos tipos do belo ideal, foi Walter Scott" (SILVA, 2003, p. 45). Na sequência, Pereira da Silva faz uma breve avaliação do recente legado deixado pelo romancista escocês que teria repercutido em diversas latitudes culturais, indo da Itália de Alessandro Manzoni aos Estados Unidos de Fenimore Cooper, passando pela França de Victor Hugo.

Ao final, Pereira da Silva ainda destaca outra modalidade que, não sendo histórica, expressa a "apologia do sentimento íntimo" (SILVA, 2003, p. 46). Esta modalidade encontra em Goethe o seu criador e em Schiller, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand os seus principais cultores. Pelo tratamento que confere à questão, percebe-se que o privilégio que Pereira da Silva atribui ao romance, e mais especificamente ao romance histórico, pode ser associado à necessidade, alimentada pelos homens de letras da primeira metade do século dezenove, de consecução de uma literatura propriamente nacional. Afinal, se as literaturas começam pelos romances, a brasileira não havia ainda começado – situação que o autor talvez acreditasse estar alterando quando publica, em 1839, no *Jornal do Commercio*, um romance autodeclaradamente histórico, *O aniversário de d. Miguel em 1828*.

Algo semelhante seria enunciado na imprensa brasileira dezesseis anos depois. Na introdução ao seu romance *Calabar: história brasileira do século XVII*, publicado parcialmente nas páginas do *Correio Mercantil*, em 1853, depois integralmente no mesmo jornal e em livro, ambos em 1863, o romancista português José da Silva Mendes Leal Júnior assume de imediato a tarefa preconizada por Ferdinand de Denis trinta anos antes, segundo a qual caberia ao escritor que pretendesse criar a literatura brasileira buscar na tradição histórica nacional a matéria-prima para a sua realização. Assinala o autor de *O homem da máscara de ferro*:

> Os riquíssimos elementos da história brasileira, disseminados e dispersos, carecem de ser coligidos e coordenados, por mãos hábeis, por uma cabeça forte, por um espírito sistemático e filosófico. É essa uma bela empresa, que decerto tentará algum homem de robusta vontade e consciencioso saber. O Brasil terá também o seu Alexandre Herculano, como a França teve o seu A.Thierry. (LEAL JÚNIOR, 1863, p. 4)

Não se trata, contudo, de negar a existência de uma literatura nacional em curso, uma vez que Mendes Leal não deixa de citar a poesia de Gonçalves Dias, embora o considere quase uma exceção em meio a "criações balbuciantes" (LEAL JÚNIOR, 1863, p. 9) que apenas espelham a produção europeia. Na verdade, "o Brasil não tem ainda, que o autor o saiba, o romance nacional" (LEAL JÚNIOR, 1863, p. 9). E não tem porque o país ainda se encontra no estágio entre a "juventude" e a "virilidade" de seu percurso enquanto nação. Correlacionando então os gêneros literários às diferentes etapas que se sucedem no decorrer do processo formativo, segundo um modelo fisiológico de nação, o autor vincula as lendas e os contos de fadas à infância, "os cantos de guerra e de amor" (LEAL JÚNIOR, 1863, p. 9) à juventude, e, por fim, "a epopeia austera e grandiosa" (LEAL JÚNIOR, 1863, p. 9) ao período da virilidade. É para essa última etapa que, no Brasil, falta um escritor que a realize. E, se a sua realização depende de profundo trabalho historiográfico, este não deve se limitar ao do "colecionista", do arqueólogo ou dos profissionais das universidades e dos monastérios, pois os resultados seriam produções quase incompreensíveis e nada deleitáveis a um público mais vasto, considerando em geral a sua dicção altamente erudita. Daí a importância do romance como forma mediadora, uma vez que "todos conhecem hoje que o romance não é a história, mas um incentivo para ela, ou um modo de a fazer compreender, não na sua cronologia, mas no seu pensamento e no seu espírito, com o atrativo que lhe facilita a percepção" (LEAL JÚNIOR, 1863, p. 15). Assim, como ele sintetiza, se "a América Meridional tem o seu Washignton [...], falta-lhe, porém o seu Cooper" (LEAL JÚNIOR, 1863, p. 18). Percebe-se aqui, conforme já visto em Pereira da Silva, a plataforma do romance histórico, tendo como base o seu criador, Walter Scott, que, a propósito, não deixa de comparecer na reflexão do autor português, quando ele lembra exatamente o valor nacional do romancista escocês: "diz um crítico moderno: 'que a Escócia deve mais a Walter Scott do que a todos os seus cronistas"' (LEAL JÚNIOR, 1863, p. 6).

Portanto, segundo Mendes Leal, *Calabar* seria a contribuição portuguesa à formação ou, mais propriamente, à consolidação da literatura brasileira. E diante do imenso acervo histórico à disposição dos escritores, Mendes Leal seleciona o conhecido episódio da traição do mameluco Domingos Fernandes Calabar, ocorrido na época da invasão holandesa em Pernambuco. Por essa razão, o romance abarca o período entre

1630, quando a invasão se inicia, e 1635, quando Calabar é capturado e morto pela resistência luso-brasileira.

Além disso, o romance é eivado de batalhas minuciosamente descritas, nas quais se destacam grandes gestos de heroísmo, em deslumbrantes cenários naturais, onde comparecem o elemento indígena, participando diretamente dos conflitos, e a Igreja Católica, representada pela Companhia de Jesus, na figura do frei Manuel de Moraes, que, aliás, protagoniza o romance de Pereira da Silva lançado em 1866.

Apesar das diferenças – afinal, para o autor fluminense a tarefa consistia em iniciar propriamente a literatura nacional e não só o romance –, tanto Pereira da Silva quanto Mendes Leal Júnior entendem a influência de Walter Scott dentro de parâmetros universais, não só no sentido de sua abrangência para além das fronteiras europeias como também pela consolidação de uma estrutura literária que pudesse funcionar nos mais variados ambientes culturais, correspondendo a um modelo capaz de ser empregado por qualquer escritor empenhado em reconstruir o passado por meio do enfrentamento do acervo histórico da nacionalidade que se pretendia constituir. Nesse sentido, podemos aproximar *Calabar* de determinado aspecto da leitura que Lúkacs propõe do romance de Walter Scott. De acordo com o crítico húngaro, Scott figuraria em suas narrativas as "grandes crises da vida histórica" (LUKÁCS, 1983, p. 36) de um povo, no interior das quais, em meio a lutas renhidas entre partidos opostos, heróis medianos transitariam entre os dois lados do conflito, tornarndo evidentes não só os elementos envolvidos na luta como também o que permaneceria além dela, a vida cotidiana como "um fundamento importante da continuidade do desenvolvimento cultural" (LUKÁCS, 1983, p. 37). Em seu romance, Mendes Leal elege a crise representada pela invasão holandesa de Pernambuco como o momento no qual, por conta das alianças estabelecidas entre lusos e indígenas no combate ao invasor, teria germinado a consciência de uma nova nacionalidade. Vale ressaltar que, diferentemente de Scott, esta consciência não depende da entrada em cena das camadas mais populares da sociedade. Por esse prisma, consubstancia-se assim a equação em que romance nacional é tomado como sinônimo de romance histórico.

Curiosamente, o primeiro capítulo de *A Providência* é publicado no *Correio Mercantil* sob a expectativa de continuação de *Calabar*, interrompido há aproximadamente seis meses. Após o texto que anuncia a aparição do novo romance em

26 de janeiro de 1854, segue uma pequena nota: "ao terminar a publicação do romance do Sr. Teixeira e Sousa, esperamos poder continuar e concluir a publicação do – *Calabar* – do Sr. Mendes Leal" (CORREIO, 1854, p. 1). Dez anos depois, quando finalmente *Calabar* é publicado na íntegra, os editores, na advertência ao leitor que abre o volume impresso, discorrem sobre a importância da tarefa histórica na fundamentação nacional: "a guerra holandesa, essa luta de um punhado de valentes indisciplinados e quase inermes contra as aguerridas forças da Holanda, essa incessante peleja do patriotismo contra a dominação estrangeira, é um exemplo que hoje deve ser recordado" (LEAL JÚNIOR, 1863, p. 2). Ademais, acenam ainda para o alcance da contribuição específica de Mendes Leal bem como para o efeito decorrente da função mediadora, já alertada pelo escritor português, que deve ser exercida pelo romance histórico:

Mas, se esses fatos em sua muda simplicidade despertam o entusiasmo, qual não será o efeito que produzirão, quando para recontá-los se apresenta um engenho fecundo, uma imaginação rica de todas as galas de poesia, uma pena adestrada nos mínimos do estilo e conhecedora de todas as belezas da nossa língua, o Sr. Mendes Leal enfim? (LEAL JÚNIOR, 1863, p. 2)

É interessante notar que a imediata recepção de *A Providência* segue em outra direção, muito mais condizente com uma matriz arqueológica do que propriamente histórica. Voltando ao texto que introduz o romance no *Correio Mercantil* de 26 de janeiro de 1854, o redator, supostamente citando uma opinião abalizada, escreve que o mérito do romance de Teixeira e Sousa é o de

> ser engendrado de maneira que nele estão consignados muitos dos nossos costumes, usos e hábitos dos tempos coloniais, podendo por este lado ser o seu autor dignamente cognominado o arqueólogo das nossas velhas tradições, e ainda bem choradas usanças" (*Correio*, 1854, p. 1).

Avaliação semelhante vai aparecer no ano seguinte, na resenha intitulada "Reparos sobre um romance", impressa em *O Guanabara, revista mensal, artística e literária*, em que o crítico destaca "três coisas no romance, que são: a fidelidade aos costumes de época em que o autor figura a sua história; a conveniência dos seus caracteres, e a cor local sempre animada, e sempre brilhante" (REPAROS..., 1855, p. 153). Por fim, o próprio Teixeira e Sousa demonstra o mesmo interesse pelo conhecimento arqueológico, quando, após descrever como "eram as campinas, os

bosques, os montes e os vales dos Campos-Novos!" (SOUSA, 1854, v. 3, p. 49), região de Cabo Frio onde boa parte do enredo se desenrola, o autor escreve:

> O arqueológico, procurando, no fundo desse pó, a sociedade de um século antes, colocado entre a sociedade sua contemporânea e a passada, achar-se-á entre dois mundos quase opostos, de tão diferentes que são!" (SOUSA, 1854, v. 3, p. 50).

Considerando as apreciações críticas dos dois romances no intervalo de uma década, é possível estabelecer, no âmbito do padrão scottiano, certa diferença entre o viés histórico e o arqueológico. No primeiro, há um comprometimento maior do romancista com a historiografia, logo com as narrativas já estabelecidas e legitimadas por determinado campo do saber como sendo aquelas capazes de declarar a história pátria. Daí a necessidade da inclusão de eventos historicamente consignados a partir dos quais a intriga romanesca se desenvolve com a participação efetiva e direta, com ou sem protagonismos, de personagens históricos, como acontece em *Calabar*. Além disso, semelhante ao que ocorre em Scott, o momento de crise recuperado pela narrativa de Mendes Leal pretende instaurar a consciência histórica de uma nacionalidade. Já no viés arqueológico, os elementos históricos compõem um amplo quadro dentro do qual a trama se desenvolve e no qual prevalece, para efeito do temário nacional, a reconstituição, por meio de vestígios, dos hábitos e costumes antepassados com que se busca dar conta do processo formativo da tradição cultural de um povo em esferas comunitárias distintas, nacionais ou não. Entretanto, não há, como nos romances scottianos, a tematização de crises e tampouco a percepção de sua importância para a referida conscientização histórica. É o caso de *A Providência*. Não obstante a narrativa se desdobrar no Brasil da primeira metade do século dezoito, não há nenhum evento consagrado na historiografia do país que esteja na base do enredo apresentado, como também não existem personagens históricos, mas apenas alusões a situações históricas em que personagens ficcionais estiveram presentes, todavia sem comprometimento da intriga. Gostaria de apresentar um pequeno exemplo.

Nos capítulos em que Felipe, pai da jovem Narcisa, uma das figuras femininas centrais da trama, dialogando com os seus dois hóspedes, Pedro e Justino, conta a sua origem lisbonense e de como chegou ao Brasil, ele retrocede às histórias do explorador Fernão Mendes Pinto e à presença portuguesa no extremo oriente no século dezesseis,

para assinalar a importância de Macau, região onde seu avô se estabeleceu em 1646, tornando-se um rico comerciante. Com as mortes do avô e do pai, Felipe vai a Macau para assumir os negócios, permanecendo por lá cinco anos, quando resolve retornar a Portugal com a riqueza herdada. Em decorrência de uma forte tempestade, o navio em que ele se encontra naufraga. Apesar de ser resgatado por uma embarcação espanhola, Felipe pensa em suicídio, ao constatar a perda definitiva de sua fortuna. Como se não bastasse, a embarcação é tomada por um barco mouro e todos são feitos prisioneiros, até serem salvos por um navio tripulado por portugueses. Devidamente livre, Felipe chega ao Rio de Janeiro em 1707. Após algumas indagações sobre o relato que acabou de ouvir, Pedro pergunta a Felipe sobre algum episódio interessante que ele teria vivenciado no Brasil, ao que ele responde: "Oh! isso são contos largos! Fui testemunha de nossa vergonha, ou antes afronta que nos fizera o célebre Duguay-Trouin, e do infame e covarde procedimento de Francisco de Morais. Não sabe as miudezas dessa história?" (SOUSA, 1854, v. 1, p. 47). Apesar de Pedro manifestar desconhecimento do episódio, o relato é adiado: "Pois lhe contarei em outra ocasião". (SOUSA, 1854, v. 1, p. 47). Na verdade, a bem-sucedida invasão francesa no Rio de Janeiro em 1711, comandada pelo corsário francês René Duguay-Trouin e responsável pela fuga do governador da capitania Francisco de Castro Morais, vai ser retomada não por Felipe mas por Maria, a ex-amante que ele acreditava ter assassinado em Macau e que desde então o persegue. Na festa de casamento de Batista com Narcisa, mais de quarenta anos depois dos incidentes na Ásia, Maria, disfarçada de um velho andarilho que se autodenominava a Providência, revela aos convidados a verdadeira história de Felipe, cujo verdadeiro nome é Afonso Aranda. Entretanto, as circunstâncias da invasão francesa brevemente apresentadas por ela em seu relato servem apenas de cenário para reiterar o caráter pérfido de Aranda/Felipe: "E que fazia Afonso Aranda durante essa noite de ruínas, de desgraças e desesperações? Roubava seu amo, que já não poucos bens lhe havia feito, e que nele depositava uma cega e ilimitada confiança" (SOUSA, 1854, v. 3, p. 45).

Diferentemente do padrão do romance histórico preponderante entre os escritores do século dezenove, como se vê em *Calabar*, de Mendes Leal Júnior, *O aniversário de d. Miguel em 1828*, de Pereira da Silva, ou mesmo em outros romances do próprio Teixeira e Sousa, como *Gonzaga ou A conjuração de Tiradentes*, publicado em 1848, o

escritor cabo-friense, ao não tomar "como fundo de sua obra um fato já consignado na história" (SOUSA, 1848, p. 2), elabora um romance mais propriamente arqueológico, de acordo com o termo utilizado pela crítica contemporânea do romancista. Abordando também os romances do autor de *O filho do pescador*, Antonio Candido reconhece no subtítulo, "recordações dos tempos coloniais", aliás igualmente empregado em outro livro do autor, *As fatalidades de dois jovens*, de 1846, uma expressão mais adequada para designar o caráter "quase-histórico" (CANDIDO, 1981, v. 2, p. 133) de *A Providência*. No entanto, como o entendo, o qualificativo arqueológico não exclui a dimensão histórica, uma vez que corresponde a uma modalidade de ficção historicamente orientada cujo traço fundamental encontra-se no resgate de certas manifestações culturais do passado em regiões específicas ou mesmo em âmbito nacional. Diferentemente dos seus pares luso-brasileiros aqui citados, *A Providência* não seria uma tentativa de inserir eventos da historiografia pátria, em que figuras memoráveis atuariam como personagens da intriga romanesca, com o intuito de reconstruir momentos de crise que pudessem servir de marcos regulatórios do processo de formação da nacionalidade. O viés arqueológico de *A Providência* a coloca aquém destes grandes marcos e a situa na esfera que permanece como substrato cultural, ou seja, a vida cotidiana.

Referências

CANDIDO, Antonio. **A formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 2 vols. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

Correio Mercantil, e instrutivo, político, universal. Rio de Janeiro: Tipografia do Correio Mercantil de M. Barreto, 1954.

LEAL JÚNIOR, Mendes. **Calabar**: história brasileira do século XVII. Rio de Janeiro: Tipografia do Correio Mercantil, 1863.

LUKÁCS, Georg. **The Historical Novel**. Trad. Hannah and Stanley Mitchell. Lincoln: University Nebraska Press, 1983.

REPAROS sobre um romance. In: **Guanabara,** revista mensal, artística e literária 6:153-166, 1855.

SILVA, João Manuel Pereira da. Revista dramática. In: **Jornal dos Debates, políticos e literários** 19: 74-75, 1837.

_____. Os romances modernos e sua influência. In: **Matraga** 15: 43-46, 2003.

SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. **Gonzaga ou a conjuração do Tiradentes**. Rio de Janeiro, Tipografia de Teixeira, 1848.

SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. **A Providência**: recordação dos tempos coloniais. 5 vols. Rio de Janeiro: Tipografia de M. Barreto, 1854.

HERÓI ROMÂNTICO OU ANTI-HERÓI? A AMBIGUIDADE DO PERSONAGEM GILBERTO, DE *JOSÉ BÁLSAMO*, DE ALEXANDRE DUMAS

Maria Gabriella Flores Severo Fonseca (UnB)[1]

Resumo: Nesse artigo, analisa-se, de que forma a visão de mundo, o atrelamento aos ideais românticos e, ainda, o reconhecido talento para produzir romances-folhetins em larga escala interseccionaram-se para que o autor francês Alexandre Dumas criasse um personagem particularmente complexo, Gilberto, um dos protagonistas do romance *José Bálsamo*. Na obra, observa-se que Gilberto, inicialmente, é um típico herói romântico, devotado a sua amada e que tinha ideais de justiça e igualdade, mas vai ganhando ao longo da trama traços de um anti-herói. Dumas constrói, assim, um personagem ambíguo, não manipulado pela consciência do autor, apresentando uma das possibilidades do moderno gênero, o romance (BAKHTIN, 1998).

Palavras-chave: *Memórias de um médico*; Romance-folhetim; Alexandre Dumas.

Considerações iniciais

Na extensa série de romances *Memórias de um médico*, vemos a tentativa audaciosa do escritor francês oitocentista Alexandre Dumas (1802-1870) de criar uma pintura gigantesca da monarquia francesa nos séculos XVI e XVII, da sociedade daquela época como um todo e, "em recortes mais específicos, da família real em sua intimidade." (GUIMARÃES, 2008, p. 100)

Essa série caracteriza-se pela continuação que um romance tem em relação ao outro. Além disso, apresenta vários núcleos narrativos, inclusive, alguns deles podem ser considerados principais. Por isso, é possível observar alguns personagens protagonistas ao longo do enredo. Dessa forma, as tramas se desdobram em vários volumes, num 'ir' e 'vir' incessante, fazendo com que o leitor se sinta diante de um labirinto narrativo (GUIMARÃES, 2008).

Essa complexa malha textual se dá a partir de um romance histórico, demarcado entre o período pré-revolução francesa até a revolução propriamente dita. A narrativa, entre outros aspectos, pretende explicar as situações que suscitaram esse importante episódio da história ocidental.

Para esse artigo, vamos nos ater a primeira parte da série, intitulada *José Bálsamo*, composta por cinco volumes na edição consultada da editora Fittipaldi.

[1] Graduada em Letras (UFPA), Mestre em Letras e Artes (UEA), Doutoranda em Literatura (UnB). Contato: gabriellafloress@hotmail.com.

Nosso interesse, para essa análise, é perceber como, mesmo em uma série folhetinesca, gênero reconhecido por possuir personagens de baixa complexidade (MEYER, 1996), um dos personagens centrais da obra, o criado Gilberto pode ser considerado ambíguo, no sentido de apresentar o caráter de herói romântico no início da obra, mas que vai, ao longo da narrativa, ganhando traços de anti-herói.

A produção folhetinesca de Alexandre Dumas

O dramaturgo e romancista francês Alexandre Dumas é conhecido por sua larga produção de romances-folhetins. O autor, segundo Meyer (1996), foi o responsável por lançar esse gênero que vinha nos rodapés dos periódicos, publicando em 1838, pela primeira vez "picadinho" no jornal, seu romance *Capitaine Paul*.

> Dumas descobre o essencial da técnica de folhetim: mergulha o leitor in media res, diálogos vivos, personagens tipificados, e tem senso de corte de capítulo. Não é de espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido nas mãos de um homem de teatro. (MEYER, 1996, p. 60)

Assim, por meio dessa larga produção, de cerca de 500 volumes de escritos (GUIMARÃES, 2008), o autor traz à luz alguns de seus títulos mais conhecidos, como os universais *Os três mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*.

O escritor era sinônimo de sucesso em seu país de origem, decorrente, em grande parte, pela ampla veiculação que seus romances-folhetins tinham na imprensa oitocentista.

Sua fama em seu país de origem estendeu-se, rapidamente, para as terras brasileiras, pois traduções de suas obras foram divulgadas em folhetins de jornais no século XIX (MENDES, 2016).

Mesmo no caso de seus romances publicados em formato livro, pode-se perceber o uso das técnicas do romance-folhetim, como, por exemplo, a do "corte folhetinesco". Segundo Guimarães (2008), essa estratégia dita o ritmo de construção da obra, determinando de que forma será trabalhado o destino das personagens nos extensos romances-folhetins, e quais temas podem ser tratados para chamar a atenção do público leitor. Mendes (2014) afirma, também, que o "corte folhetinesco" consistia em uma estratégia utilizada para que o leitor mantivesse o interesse, prosseguindo a leitura, pois

o texto era interrompido justamente num momento de grande expectativa da trama. A extensão do romance é determinada pelo "corte folhetinesco", pois, geralmente, devido ao uso dessa técnica, as narrativas costumavam se estender por vários volumes.

A grande extensão dos romances-folhetins, também, se deve ao fato de que os autores desse tipo de produção ganhavam por linha, como demonstra Meyer (1996) em relação ao escritor Alexandre Dumas:

> Com o sucesso , Dumas assina com Le Siècle um contrato de colaboração exclusiva: 100 mil linhas por ano a um franco e meio a linha. Para multiplicar o rendimento, Dumas encontra o diálogo monossilábico e introduz uma série de figurantes pouco loquazes. Donde, a partir de certo momento, precaução dos diretores de jornal: a linha tem de ser completa, e Dumas acaba 'matando' vários personagens tornados inúteis. (MEYER, 1996, p. 61)

Uma das produções do autor que apresentavam vários volumes de narrativa recheada de dramas, "idas e vindas" e muito suspense é a série de romances *Mémoires d'un médecin*, dividida em quatro partes: *Joseph Balsamo*; *Le Collier de la reine*; *Ange Pitou*; *La Comtesse de Charny*, acrescentada, ainda, posteriormente, pela obra *Le Chevalier de Maison-Rouge*, que não fazia formalmente parte da série, mas é considerada a sequência dos romances anteriores. Essa longa série foi publicada entre os anos 1846 a 1855.

A trama de Gilberto no romance *Memórias de um médico: José Bálsamo*

Apesar de o narrador não delimitar o ano exato que acontece a primeira parte da série *Memórias de um médico: José Bálsamo*, pode-se supor, pela delimitação histórica, que se dê em fins dos anos de 1760 a meados dos anos de 1770. Essa primeira parte, publicada, inicialmente, em romance-folhetim na imprensa entre 1846 e 1848, tem esse título por referir-se ao personagem histórico, um dos centrais na narrativa, o feiticeiro, grão-mestre da maçonaria, conde de Cagliostro (também denominado no romance de José Bálsamo e Conde de Fênix). Na trama, esse personagem arma vários planos para destruir a monarquia francesa.

Como já mencionado, a longa série possui vários núcleos de personagens, tendo alguns como centrais para a história. Na primeira parte, *Memórias de um médico: José Bálsamo*, há alguns personagens importantes: o próprio José Bálsamo e sua esposa

Lorenza Feliciani; o rei Luís XV e sua amante, condessa Du Barry; Andréia de Taverney, Felipe de Taverney e Gilberto.

Como essa análise vai enfocar o personagem Gilberto na primeira parte da série, é importante contextualizar sua história ao leitor.

Na trama, Gilberto é criado na casa da família nobre, porém falida, Taverney Casa vermelha. Esse personagem era um idealista, autodidata, lia com fervor as obras de Jean Jacques Rousseau, e, apesar de viver em uma época em que a ascensão de classe social era muito rara e que ele próprio fosse considerado "apenas um criado", Gilberto acreditava que todos os homens eram iguais, e que sua condição social não definia, previamente, seu valor. Além disso, nutria um amor secreto por sua senhora, Andreia de Taverney. A moça, ao contrário, vivia muito alinhada aos preceitos de sua época, tratando Gilberto com total desprezo, isso porque, considerava-se superior a ele por ser da nobreza.

Apesar de Gilberto ter total consciência do desprezo de Andreia e, ainda, sabendo das condições sociais que os afastavam, nunca desistiu de sua paixão, tendo seguido, secretamente, a moça quando ela é convidada pela princesa Maria Antonieta para ser sua dama de companhia em Paris. Quando a moça passa a servir a princesa e a viver no palácio, parece que se torna ainda mais soberba. Ao encontrar Gilberto em Paris, despreza-o, e o rapaz, então, passa a nutrir um sentimento de ódio por ter sido humilhado por ela. A partir disso, ainda que não tenha deixado de amá-la, deseja vingar-se de Andréia.

Numa ocasião em que Andréia estava desacordada, por ter tomado um elixir dado por sua criada, Nicola Legay, Gilberto entra no quarto da nobre e consuma seu terrível plano de vingança contra a moça, estuprando-a enquanto ela estava inconsciente.

Sem se dar conta do que havia acontecido, Andréia continua a viver normalmente até descobrir que estava grávida.

Com a ajuda do feiticeiro José Bálsamo, a moça descobre que Gilberto havia sido responsável pelo crime. Após ser descoberto, o ex-criado, ainda, oferece casamento à Andréia, julgando que poderia reparar o que tinha feito. A nobre, porém, diz que seria desonra maior se casar com ele. Ela diz que o filho que esperava seria só dela. Isso causa um ódio ainda maior em Gilberto, que passa a planejar uma vingança tão terrível

quanto a primeira: assim que nascesse a criança ele a sequestraria, impedindo que a moça tivesse qualquer contato com seu filho.

Depois de realizar seu intento, Gilberto envia uma carta a Andréia, revelando que havia roubado a criança. A moça se desespera, e, decide se enclausurar em um convento. Enquanto seu irmão, Felipe de Taverney, jura ir atrás de Gilberto para vingar-se.

Coincidentemente, os dois homens encontram-se em um navio. Felipe, ainda, implora a Gilberto que devolva a criança, mas ele nega, pois já havia dado para adoção a uma família em Paris (a família Pitou). Taverney, então, atira em Gilberto e parece matá-lo.

Enquanto isso, na corte, o rei Luís XV morre de varíola e condessa Du Barry fica desamparada. O ano é 1774. Terá início o reinado de Luís XVI, que verá a explosão da Revolução Francesa.

Herói ou anti-herói: uma análise da construção do personagem Gilberto, de *Memórias de um médico: José Bálsamo*

Bakhtin (1988) afirma que o romance é o único gênero ainda por se constituir e que sua ossatura está longe de ser consolidada. Por isso, não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas.

O romance, além disso, é o único gênero capaz de se adaptar às necessidades do mundo moderno, pois apenas ele nasceu nesse novo mundo, e é, em tudo, semelhante a ele. Esse gênero, assim, antecipou a futura evolução de toda literatura: "[...] deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento." (BAKHTIN, 1988, p. 400)

Esse inacabamento do romance está relacionado às diversas variantes que podem compor esse gênero, como: a representação ou alusão dos momentos reais da vida do autor, a intromissão do narrador no diálogo dos personagens, a inserção de outros gêneros ou mesmo a liberdade de construção do personagem, desprendido das amarras do herói épico (que possui, necessariamente, prerrogativas quanto a sua constituição moral).

Isso ocorre porque, no romance, "[...] o homem deixou de coincidir consigo mesmo e, portanto, também o enredo deixou de revelar o homem por inteiro." (BAKHTIN, 1998, p. 424). Por isso, um dos principais temas desse gênero é a constante inadequação do personagem ao seu destino.

O homem aparente, genealogicamente definido e regulado por seu destino do gênero épico, dá lugar ao homem interior, e, como resultado, o aspecto subjetivo passa a ser tema central na prosa romanesca.

O romance, então, dilui a distância épica entre o homem real e o personagem das narrativas, pois há um processo de familiarização cômica do mundo e do homem, "[...] um abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida" (BAKHTIN, 1998, p. 427), que se refere ao próprio movimento da modernidade.

Conforme afirma Bakhtin (1998), todo personagem é marcado por uma ideologia, inclusive, o herói épico. No gênero romance, também, o personagem, necessariamente, é um ideólogo em maior ou menor grau. A sua diferenciação em relação ao primeiro está na forma como o autor constrói essa ideologia, pois enquanto no gênero épico havia uma formatação delimitadora do herói, no romance é constante a sua inconclusibilidade.

Essa inconclusibilidade manifesta-se em ações isoladadas do herói, que "[...] adquirem importância no interior do conjunto constituído por esse todo, na qualidade de componentes desse todo." (BAKHTIN, 1997, p. 26)

O autor, então, terá que buscar uma estabilização do caráter do herói para uma construção esteticamente coesa, o que se torna caótico, na medida em que o personagem costuma revelar "[...] muitos disfarces, máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados que dependem das reações emotivo-volitivas do autor." (BAKHTIN, 1997, p. 27)

Ainda que a consciência do herói seja cercada pela própria consciência do autor e por seu discurso, há, também, uma exotopia em relação ao autor e seu herói, pois:

> É preciso separar o autor do herói/si mesmo de modo contundente, determinar a si mesmo em termos de valores puros para o outro, mais exatamente, ver em si mesmo o outro até o fim; pois, de fato, o fundo possível, imanente à consciência, não é em absoluto a combinação estética da consciência de um herói com seu fundo. (BAKHTIN, 1997, p. 38)

Dessa forma, o herói deve transcender a consciência criadora do autor. Para que se torne um fenômeno esteticamente autônomo, "[...] o herói não pode ser criado do começo até o fim a partir de elementos puramente estéticos, não se pode 'fazer' um herói - ele não seria vivo, não seria 'sentido' em seu significado puramente estético" (BAKHTIN, 1997, p. 213). Assim, o autor deve dar-lhe autonomia e forma, de modo que encontre seu herói preexistente, dado independentemente de seu ato criador puramente artístico. O inacabamento, assim, é a forma como o escritor dá liberdade ao seu personagem,

> [...] embora se valha de sua perspectiva exterior para apresentar um conhecimento que ultrapassa a visão do personagem. Em suma: trata-se de uma preservação da alteridade de ambos os lados, em que o eu precisa do outro para conhecer-se e o outro não pode arvorar-se a deter todo o conhecimento sobre o eu. (NUTO, 2011, p. 138)

O personagem Gilberto, da série *Memórias de um médico: José Bálsamo*, de Alexandre Dumas, é representativo desse caráter de inacabamento do herói do romance, pois Dumas não manipula a consciência do personagem, permitindo que transite de um herói típico romântico, "gênio, predestinado; idealista, acredita no progresso do Homem e sonha com uma Idade de Ouro, sob o signo da Liberdade, Fraternidade, Igualdade" (MOISÉS, 1999, p. 464), para um anti-herói, capaz de cometer um ato vil: o estupro de Andréia de Taverney. No seguinte trecho, Gilberto, em um monólogo, justifica sua vingança: "Andréia! Andréia! Murmurou. Tinha prometido que a terceira vez que caísses em meu poder, não me escaparias como das duas primeiras. Andréia! Andréia! O terrível romance que me acusaste de ter feito precisa de um fim terrível." (DUMAS, 1955, p. 51)

A mudança de Gilberto, ocorrida ao longo da narrativa, torna esse personagem complexo, uma vez que podemos considerar seu caráter bastante ambíguo: "[...] ele é corajoso em face do perigo, incorruptível, trabalhador e honesto, mas ao mesmo tempo, voyeur, cruel, orgulhoso, vingativo e sombrio." (SEVET, 2009, p. 180 e 181, *tradução nossa*)[2].

Ao criar um personagem que vai ganhando contornos inesperados, o narrador cumpre seu objetivo de manter o constante suspense da trama, pois o leitor não sabe o

[2] "il est courageux face au danger, incorruptible, travailleur et intègre, mais en même temps, voyeur, cruel, orgueilleux, vindicatif et sombre." (SEVET, 2009, p. 180 e 181)

que esperar de Gilberto. Aquele que possuía um típico caráter de herói romântico, completamente devotado a sua amada e que promulgava as ideais de justiça e igualdade, vai se modificando e obscurecendo seu caráter e comportamento.

O ápice de sua decadência é justamente o momento em que estupra Andréia. O narrador abandona qualquer víeis romântico em sua caracterização, e o personagem se torna um ser materialista e cruel.

Dumas, ainda, apresenta o caráter contraditório do personagem, que apesar de ser muito soberbo e ter cometido um ato vil, tem remorso e culpa por seus atos:

> Contudo não é aí que acharemos perdão para Gilberto. A soberba não serve de justificação; e só a soberba entrou no hábito que adquiriu de encarar a situação. Cada vez que a infeliz jovem, pálida, doente, aparecia como um fantasma aos olhos de Gilberto, o coração pulava-lhe, o sangue subia-lhe às pálpebras como se fossem lágrimas, e levava ao peito a mão crispada, convulsa, tentando comprimir a revolta da sua consciência. (DUMAS, 1955, p. 203)

Há, assim, o trabalho com a autoconsciência do personagem, que pode ser compreendido como um aspecto do plurilinguismo na obra, ou seja, "[...] o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor" (BAKHTIN, 1998, p. 127). Esse aspecto, também, se identifica com a questão do inacabamento, como vemos no seguinte trecho:

> Não se vê um homem correr até perder o fôlego e parar de repente, soltar sons inarticulados e subitamente cair do mais profundo silêncio, escutar no espaço os rumores indiferentes, ou raspar a terra e cortar as árvores com frenesi, sem se dizer: Se aquele homem não é um criminoso, é um doido.
> Depois do primeiro sentimento de remorso, Gilberto passara da comiseração ao egoísmo. Conhecia que os desmaios tão frequentes, de Andreia nem a todos pareceriam uma doença natural, e que haviam de investigar-lhe a causa.
> Lembrou-se então das formas brutais e expeditas da justiça, que trata de informar-se; as perguntas, as indagações, as analogias desconhecidas aos outros e que põem no rastro de um criminoso esses rafeiros cheios de recursos a que chamam descobridores de todos os gêneros de roubos que podem desonrar um homem.
> Ora, o que Gilberto tinha cometido parecia-lhe, em moral, o mais odioso, e digno de castigo portanto. (DUMAS, 1955, p. 204)

Outro aspecto que demonstra como Alexandre Dumas consegue se afastar de uma manipulação desse personagem é a sua não intenção de tornar Gilberto uma extensão de seu próprio caráter ou ideologia, pois o próprio Dumas era um idealista republicano

como o personagem Gilberto, e, ainda assim, não deixa de mostrá-lo como uma pessoa de caráter duvidoso. O autor, semelhante ao que apresenta Bakhtin sobre a composição de Dostoiévski, consegue se valer de sua posição distanciada para construir seu personagem por meio de uma visão que lhe excede (NUTO, 2011).

Para entender a relação entre o personagem e o discurso do autor na obra, é preciso retomar a sua história.

O pai de Dumas foi um militar republicano que lutou ao lado de Napoleão Bonaparte. Thomas Dumas foi comandante do exército dos Pirineus Ocidentais, tendo sido apelidado de *diablo negro*, devido a sua cor, constituição física e coragem no campo de batalha. No entanto, Napoleão o dispensa do exército anos depois, após o soldado ter sido prisioneiro de guerra pelos Bourbons. Logo em seguida, por ter ficado muito debilitado e doente devido às condições de seu aprisionamento, falece. Alexandre Dumas era ainda muito pequeno, porém, recorda em suas *Memóires* as dificuldades de sobrevivência que passou com sua mãe após a morte de seu pai. Considerava que Napoleão Bonaparte era um traidor, que não havia dado o justo reconhecimento pelos serviços prestados por seu pai. Mesmo demonstrando esse ressentimento em relação ao líder republicano, o autor não deixava de defender esses ideais, tendo apoiado as revoluções de 1830 e 1848 (NOGUEIRA, 2018).

Ainda que fosse um republicano, atrelado aos ideais promulgados pelos filósofos que influenciaram a Revolução Francesa, o autor cria um personagem idealista dos princípios iluministas, mas que, ao mesmo tempo, possui um caráter contraditório, se deixando corromper pelo sentimento de vingança que nutria por Andréia. O autor, nesse sentido, realiza somente em parte o seu ponto de vista através da figura de Gilberto:

Dessa forma, Dumas cumpre seu papel de romancista ao colocar-se à altura de uma consciência linguística relativizada, apresentando a bivocalidade orgânica e a dialogicidade interna do discurso vivo em transformação, que se caracterizam por refratar a expressão das intenções do autor nas falas e atos dos seus personagens. Assim, o autor consegue realizar as possibilidades e os problemas do gênero romanesco (BAKHTIN, 1998).

Além disso, o escritor dialoga com o espírito de sua época, pois Dumas, como um autor romântico, reconhecia "o homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado" (ROSENFELD; GUINSBURG, 1985, p. 9) e Gilberto é representativo desse caráter.

Considerações finais

Vemos, assim, que Alexandre Dumas constrói, ao longo da primeira parte da série *Memórias de um médico: José Bálsamo*, um personagem particularmente complexo, o criado idealista Gilberto. Ao apresentá-lo, inicialmente, na trama, como um herói típico romântico, que devota todo seu amor e admiração à nobre Andréa de Taverney e que possui ideais de justiça e igualdade, podíamos esperar que o personagem não ultrapassasse a construção arquetípica desse tipo de herói. No entanto, no decorrer do romance, vemos o personagem ganhar contornos sombrios, tornar-se materialista e cruel, o que vai culminar no seu terrível plano de vingança: o estupro de Andréia de Taverney e o posterior sequestro de seu filho. Dessa forma, o personagem deixa de ser um herói, tornando-se um anti-herói.

Esses aspectos, assim, denotam que Alexandre Dumas não se ateve a construir um personagem que respondesse ao ideal romântico e tão pouco, como se viu, que o tornasse uma extensão de seu pensamento, ainda que apresentasse uma característica ideológica semelhante a si: assim como Gilberto, Alexandre Dumas era um republicano.

Ao construir um personagem que se estende para além da consciência do autor, ao ultrapassar qualquer engessamento, Dumas alinha-se à ideia de inacabamento que está no cerne da discussão sobre o moderno gênero: o romance.

Consideramos, assim, que observar a ambiguidade de um personagem de um romance publicado, inicialmente, em formato folhetim, um gênero tido como popular, e por um autor considerado de "massa", que recebia tantas críticas de seus contemporâneos por suas obras serem compreendidas como "leitura de entretenimento", é uma inestimável descoberta.

Referências:

BAKTHTIN, Mikhail. O autor e o herói. In: BAKTHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Martins Fontes: São Paulo, 1997. p. 23-114.

_____. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKTHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética:** A teoria do romance. Tradução de Aurora Bernadini. São Paulo: Editora Unesp, 1998. p. 397-428.

DUMAS, Alexandre. **Memórias de um médico: J**osé Bálsamo. Livraria Fittipaldi Editora: São Paulo, 1954. 255 p. vol. 4.

_____. **Memórias de um médico:** José Bálsamo. Livraria Fittipaldi Editora: São Paulo, 1955. 255 p. vol. 5.

GUIMARÃES, Rosângela Maria Oliveira. **Traduções/Adaptações dos Romances-folhetins de Alexandre Dumas no Brasil:** Estudos de Edição e Cultura. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC. São Paulo, 2008. Disponível em:<http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6324>. Acesso em: 13 jul. 2013.

MENDES, Maria Lúcia Dias. Alexandre Dumas, publicações na França, em Portugal e no Brasil. In: ABREU, Márcia, DEAECTO, Marisa Midori (org.). **A circulação transatlântica dos impressos:** conexões. UNICAMP/IEL/Setor de publicações: São Paulo, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/marciaabreu/docs/circulacao_transatlantica_dos_impre>. Acesso em: 06 out. 2018.

_____. Romances-folhetins sem fronteiras: o caso de Alexandre Dumas. In: ABREU, Márcia (org.). **Romances em movimento:** a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914). Campinas: Editora Unicamp, 2016

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.

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

NOGUEIRA, Isabella. **Um conúbio intrigante na construção de um herói romântico:** os caminhos da produção das Mémoires de Garibaldi (1860), de Alexandre Dumas. 139 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade da Universidade Federal de Goiás: Goiânia, 2018.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. Dostoiévski e Bakhtin: a filosofia da composição e a composição da filosofia. **Bakhtiniana:** revista de estudos do discurso, n. 6, v. 1. Disponível em: http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/6434/5535. Acesso em: 24 set. 2018.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SEVET, Frédérique. **Apects du Roman D'Apprentissage dans les trois Mousquetaires, Sylvandire et Joseph Balsamo D'Alexandre Dumas Père**. 240 f. Dissertation (Doctor of Philosophy). University of Nebraska: Lincoln, 2009c.

Outras obras literárias consultadas:

DUMAS, Alexandre. **Memórias de um médico:** José Bálsamo. Livraria Fittipaldi Editora: São Paulo, 1955. 255 p. vol. 1.

_____. **Memórias de um médico:** José Bálsamo. Livraria Fittipaldi Editora: São Paulo, 1955. 255 p. vol. 2.

_____. **Memórias de um médico:** José Bálsamo. Livraria Fittipaldi Editora: São Paulo, 1955. 255 p. vol. 3.

L'ONDE ET L'OMBRE NO ROMANCE *LES MISÉRABLES*: FIGURAÇÃO DA MISÉRIA NA PROSA POÉTICA DE VICTOR HUGO[1]

Maria Júlia Pereira[2]

Resumo: Neste trabalho é discutida a figuração da miséria por meio da prosa poética no capítulo *L'onde et* do romance *Les Misérables*. Considerando que Hugo, como poeta, combinou elementos poéticos e prosaicos em sua obra em oposição às rígidas regras clássicas que regiam a poesia, busca-se evidenciar como são trabalhados os elementos poéticos nesse capítulo que funciona como uma digressão na narrativa. A temática da miséria, presente nos projetos político e estético de Hugo, é abordada pelo autor em profundidade a partir da imagem do mar hostil e do afogamento, sendo tratada nos aspectos material – a morte – e metafísico: *L'âme, à vau-l'eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre* (HUGO, 2002a).

Palavras-chave: *L'onde et l'ombre*; miséria; prosa poética; Victor Hugo.

A prosa poética de Victor Hugo

A expressão de Hugo no movimento romântico é notória. Nesse sentido, Carpeaux (2008, p. 1611) assinala que esse poeta, dramaturgo, romancista e parlamentar exerceu enorme influência não apenas na literatura francesa, mas também nas literaturas neolatinas. Sua notoriedade está relacionada, dentre outras coisas, ao posicionamento de cantar com destaque "a democracia", o povo e "o progresso" (CARPEAUX, 2008, p. 2051) – este último entendido não somente no sentido tecnológico, mas sobretudo no aspecto axiológico, isto é, no que diz respeito aos valores humanos pautados em ideais como a liberdade e a igualdade.

Desse modo, Claude Millet (1997, p. 324-325) assinala que Hugo, a partir de seu exílio durante todo o Segundo Império, foi o responsável por inaugurar "a poesia moderna romântica como poesia da dúvida, da interrogação, do questionamento", ou, ainda, da incerteza figurada no desconhecido que tem uma importante dimensão moral (MILLET, 1997, p. 326), correspondendo à fatalidade ou necessidade humana explorada na prosa hugoana, isto é, aquilo que o autor denomina, no prefácio de Les Travailleurs de la mer,l'ananké du cœur humain (HUGO, 1866, p. 5). A contemplação, ou melhor, a reflexão, leva aos questionamentos que engendram, segundo Millet (1997, p. 325), essa "poesia que absorve a filosofia" e se apresenta como "via e voz da verdade".

[1]Este trabalho compõe parte do artigo de mesmo título submetido à revista *Lettres Françaises*, em 28/05/2019, para análise e eventual publicação caso for aceito.

[2]Graduada em Direito (FDRP/USP), Mestranda em Estudos Literários (FCLAr/UNESP). Contato: majuper@gmail.com.

Em Hugo, “a ação é irmã do sonho”, e, uma potência de transformação soma-se à potência de exploração do mundo, “razão pela qual mudar as formas poéticas não é apenas questão formal”, pois a “revolução da linguagem poética” é “política e religiosa”. Isso evidencia o motivo pelo qual o poeta tem aversão ao academismo: para ele, a poesia funde-se com a vida e assume a tarefa de unir “questões formais e existenciais” (MILLET, 1997, p. 329). Destarte, em Réponse à un acte d’accusation (1834), Hugo (1967, p. 496) enfatiza essa contrariedade por meio dos versos: Et sur l’Académie, aïeule et douairière / Cachant sous ses jupons les tropes effarés, /Et sur les bataillons d’alexandrins carrés, / Je fis souffler un vent révolutionnaire. / Je mis un bonnet rouge sur le dictionnaire. Esse barrete frígio colocado sobre o dicionário, referência à Revolução Francesa e à República – regime popular – revela a rebelião efetuada na e por meio da poesia, o que é confirmado mais adiante pelo autor, no mesmo poema:

> Oui, je suis ce Danton ! Je suis ce Robespierre !
> J’ai, contre le mot noble à la longue rapière,
> Insurgé le vocable ignoble, son valet,
> Et j’ai, sur Dangeau mort, égorgé Richelet.
> Oui, c’est vrai, ce sont là quelques-uns de mes crimes.
> J’ai pris et démoli la bastille des rimes.
> J’ai fait plus : j’ai brisé tous les carcans de fer
> Qui liaient le mot peuple, et tire de l’enfer
> Tous les vieux mots damnés, légions sépulcrales ;
> J’ai de la périphrase écrasé les spirales,
> Et mêlé, confondu, nivelé sous le ciel
> L’alphabet, sombre tour qui naquit de Babel ;
> Et je n’ignorais pas que la main courroucée
> Qui délivre le mot, délivre la pensée.
> (HUGO, 1967, p. 498).

A revolução é evocada pelas menções à bastilha, a Danton e a Robespierre. É importante notar como a insurgência da linguagem poética está, em Hugo, fortemente ligada à prosa e à recusa do academismo. Conforme exposto nesse trecho, a ruptura com os neoclássicos se inicia com a negação da recorrência de seus recursos poéticos. Essa é a razão pela qual o poeta fez insurgir o “vocábulo ignóbil” contra a “palavra nobre”, “tomou e demoliu a bastilha de rimas”, destruiu as “correntes de ferro que atavam a palavra povo”, retirou do “inferno todas as velhas palavras condenadas”, “esmagou as espirais da perífrase”; e, ainda, “nivelou sob o céu o alfabeto”, essa “sombria torre nascida de Babel” – fazendo referência ao mito de Babel, ao lugar onde todos tinham uma mesma língua. Além disso, o poeta afirma que “a mão colérica que entrega a

palavra, também entrega o pensamento", em referência à valorização do tema pelos românticos, isto é, ao que Millet (1997, p. 329) denomina "questões existenciais" que, com o romantismo, passam a ter espaço na poesia. Hugo (1967, p. 498) ainda prossegue nesse poema negando os recursos poéticos clássicos e reafirmando as transformações na linguagem poética:

> Oui, si Beauzée[3] est dieu, c'est vrai, je suis athée.
> La langue était en ordre, auguste, époussetée,
> Fleurs-de-lys d'or, Tristan et Boileau[4], plafond bleu,
> Les quarante fauteuils et le trône au milieu ;
> Je l'ai troublée, et j'ai, dans ce salon illustre,
> Même un peu cassé tout ; le mot propre, ce rustre,
> N'était que caporal : je l'ai fait colonel ;
> J'ai fait un jacobin du pronom personnel,
> Du participe, esclave à la tête blanchie,
> Une hyène, et du verbe une hydre d'anarchie.

Assim, o poeta assinala que a revolução na linguagem poética também se relaciona com a prosa na medida em que a linguagem prosaica passa a aparecer na poesia, em mais uma notória contraposição ao academismo. Nesse sentido expõe: *J'ai dit aux mots : Soyez république ! soyez* [...] *Croyez, / Aimez, vivez ! /* [...] *J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose* (HUGO, 1967, p. 499). Jogar "o verso nobre aos cachorros pretos da prosa" significa uma possível aproximação entre a poesia e a prosa, entre a linguagem poética e a realidade prosaica, recolocando em questão a dicotomia entre prosa e poesia (MILLET, 1997, p. 337). Significa também a libertação da língua e da poesia desejada pelos poetas românticos: *Tous les mots à présent planent dans la clarté. / Les écrivains ont mit la langue en liberté* (HUGO, 1967, p. 499). Segundo Albouy (1967, p. 1389), Hugo, na condição de poeta, "tinha o sentimento da vida das palavras" em conformidade com sua convicção democrática, sendo a língua francesa "o mais poderoso agente do progresso", pois era da tribuna da França que as palavras se propagavam. A palavra assume, então, um papel fundamental na obra hugoana, já que é "o instrumento e o signo da 'supremacia'". O poeta, na condição de mestre da palavra, tem a tarefa de construir o progresso da humanidade e pode fazê-lo ainda melhor do que o político, pois "são as ideias que conduzem os homens e estas se confundem com a palavra". Assim, Hugo expressa, nessa sua fase de luta política pela república, o poeta

[3] Segundo Albouy (1967, p. 1388), "Nicolas Beauzée (1717-1789) foi sucessor de Dumarsais na redação dos artigos de gramática da Encyclopédie e publicou, em 1767, uma Grammaire générale".
[4] "Tristan foi marechal, compadre de Luís XI, e aqui representa o despotismo real. Boileau, por sua vez, representa o despotismo literário. A academia ("as quarenta poltronas") é retratada como uma corte de justiça ("os lírios de ouro sobre o teto azul") cujos arrestos dirigem a língua" (ALBOUY, 1967, p. 1388).

"convencido de que a arma da linguagem não é inferior a nenhuma outra" (ALBOUY, 1967, p. 1390), pois ela é o suficiente para que ele exerça eficazmente seu papel em prol do progresso humano, sendo a origem da revolução e a encarnando em sua essência:

> Grâce à toi progrès saint, la Révolution
> Vibre aujourd'hui dans l'air, dans la voix, dans le livre.
> Dans le mot palpitant le lecteur la sent vivre.
> Elle crie, elle chante, elle enseigne, elle rit.
> Sa langue est déliée ainsi que son esprit.
> Elle est dans le Roman, parlant tout bas aux femmes.
> Elle ouvre maintenant deux yeux où sont deux flammes,
> L'un sur le citoyen, l'autre sur le penseur.
> Elle prend par la main la Liberté, sa sœur,
> Et la fait dans tout homme entrer par tous les pores.
> […]
> Elle est la prose, elle est le verbe, elle est le drame ;
> Elle est l'expression, elle est le sentiment,
> Lanterne dans la rue, étoile au firmament.
> Elle entre aux profondeurs du langage insondable ;
> Elle souffle dans l'art, porte-voix formidable ;
> Et, c'est Dieu qui le veut, après avoir rempli
> De ses fiertés le peuple, efface le vieux pli
> Des fronts, et relevé la foule dégradée
> Et s'être faite droit, elle se fait idée !
> (HUGO, 1967, p. 499-500).

Considerando que a atividade poética é "revolucionária por natureza", Paz (2012, p. 21-23) assinala que o poema será marcado pela "multiplicidade de formas", sendo impossível reduzir sua pluralidade aos limites de um gênero, o que pode ser observado nos poemas em prosa, nas narrativas poéticas e na prosa poética. Para Victor Hugo, a atividade poética também é fundamentalmente revolucionária na medida em que poesia e prosa estão articuladas: *Aux armes, prose et vers ! formez vos bataillons !* (HUGO, 1967, p. 497). Por meio da referência à *Marseillaise* (*Aux armes, citoyens ! formez vos bataillons !*), hino de guerra revolucionário que canta a república e a liberdade, Hugo conclama a prosa e o verso à revolução, aqui entendida no aspecto de rompimento das fronteiras dos gêneros literários, em evidente oposição aos clássicos.

Nesse sentido, o autor emprega com frequência "versos prosaicos", que se tornam mais maleáveis pela mobilidade dos acentos, podendo "mudar incessantemente de forma sem mudar de 'tipo'". "Os românticos não inventaram novos metros", mas sim "novos ritmos para explorar as possibilidades de metros preexistentes". Assim, "a modernidade é uma tensão em direção à indiferenciação da prosa e da poesia". Na obra de Hugo isso se evidencia por meio do "trabalho duplo da prosa sobre o poema e do poema sobre a prosa" (MILLET, 1997, p. 337-339), que engendra, de certo modo,

poemas contaminados pela prosa e uma prosa marcada pela poesia. Portanto, considerando tal trabalho com a linguagem, neste artigo busca-se discutir a figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo a partir do capítulo VIII (*L'onde et l'ombre*), do Livro II (*La Chute*), Tomo I (*Fantine*), do romance *Les Misérables.*

***L' onde et l' ombre em Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética**

A questão da miséria como denúncia da injustiça social é uma preocupação muito presente na obra hugoana: ela aparece primeiramente no projeto político de Hugo, conforme discurso proferido pelo autor na Assembleia Legislativa francesa em 9 de julho de 1849, quando os parlamentares encontravam-se reunidos para tratar da votação de uma lei para a previdência e assistência social. Hugo (2002b, p. 204), na condição de parlamentar do partido de esquerda, afirmou ser plenamente possível "destruir a miséria". Posteriormente, em 1862, a temática da miséria aparece consolidada no projeto estético de Victor Hugo, com a publicação de Les Misérables, obra em que a pobreza extrema aparece como fruto de uma sociedade absolutamente iníqua, reprodutora de desigualdades, e, portanto, de injustiças.

Annette Rosa (2002, p. I) assinala que Les Misérables reúnem os "detritos sociais" do século XIX ao denunciar a injustiça social a partir do símbolo máximo da desigualdade – o miserável. O romance é marcado pela presença de muitos gêneros literários extra-romanescos, inclusive a lírica (ROSA, 2002, p. VI). Nesse sentido, o capítulo L'onde et l'ombre apresenta analogias com a miséria, a figura do miserável e a vida social por meio da descrição de um sujeito à deriva que se afoga em alto mar. Tal capítulo consiste numa digressão, isto é, num elemento destacado da narrativa, que será suspensa para dar lugar a uma instância lírica que confere maior intensidade e profundidade à trajetória dos miseráveis do romance, sobretudo da personagem Jean Valjean (ROSA, 2002, p. VI). Essa interrupção na sequência dos acontecimentos situa-se, na obra, antes do furto da prataria do bispo (HUGO, 2002a, p. 78-79), isto é, entre os capítulos Le dedans du désespoir (VII) e Nouveaux griefs (IX), no qual Valjean concretiza o furto. Trata-se de um trecho de prosa poética, pois, além de efetuar a suspensão da narrativa sob a forma de digressão, é fortemente marcado pela presença de recursos poéticos, tais como: i) concisão, com parágrafos brevíssimos, visto que cinco dos vinte parágrafos que compõe o capítulo têm uma única linha; ii) paralelismo – questão fundamental da poesia que consiste na repetição de estruturas e palavras para

reforçar determinado sentido, havendo equivalência entre forma e significação (JAKOBSON, 2003, p. 145) – traduzido no que Bosi (2000, p. 41) denomina recorrência (reiteração de sons e funções sintáticas) e que aqui se dá principalmente quanto às orações coordenadas assindéticas, reforçando pausas frequentes e distanciamento do discurso da prosa; iii) sons com potenciais valores semânticos que evocam formas circulares (movimentação ondeante) e lentidão de movimentos (JOUBERT, 2004, p. 82), considerando a relação entre som e imagem, visto que "a palavra busca a imagem" (BOSI, 2000, p. 31); iv) analogia, por meio da qual o discurso recupera "o sabor da imagem" (BOSI, 2000, p. 38), aqui traduzida especialmente pela metáfora que concretiza a figuração da miséria a partir do mar: La mer, c'est l'immense misère (HUGO, 2002a, p. 78).

A suspensão narrativa pela digressão é corroborada logo no primeiro parágrafo – Un homme à la mer ! (HUGO, 2002a, p. 77). O uso dessa locução interjetiva que serve, no contexto das atividades marítimas, como alerta para salvamento, referindo-se a eventual membro da tripulação que tenha caído no mar, não diz respeito diretamente à história desenvolvida na narrativa, o que provoca estranhamento para o leitor. O miserável marginalizado está à deriva, abandonado a sua própria sorte pela sociedade. Isso fica evidente logo no segundo parágrafo, pois o narrador (2002a, p. 77) apresenta a imagem do navio com sua tripulação, uma analogia para a vida social, da qual o homem abandonado em alto mar – o miserável – foi excluído e esquecido: Qu'importe ! le navire ne s'arrête pas. Le vent souffle, ce sombre navire-là a une route qu'il est forcé de continuer. Il passe.

Assim, é possível notar um efeito de frustração de expectativa, pois a locução interjetiva que expressa um alerta não produz a comoção e a ação necessárias para salvar aquele que está em perigo, prestes a se afogar. A tripulação do navio opta por seguir em frente, ignorando esse sujeito à deriva, refém dos movimentos traiçoeiros das ondas que o esgotam até seu completo apagamento – a morte moral e física. Com efeito, no terceiro parágrafo, a ideia desses movimentos é produzida por meio da recorrência de orações coordenadas assindéticas – mantidas em todo o capítulo – que revelam uma ruptura com a coesão, com os encadeamentos lógicos do discurso da prosa, provocando uma cadência entrecortada e arrastada, corroborada pela pontuação – vírgulas e pontos e vírgulas – e pela presença das rimas: disparaît e reparaît, plonge e remonte, Il tend les

bras e l'entend pas, frisonnant e ouragan, passagers, submergé e énormité. Todos esses recursos em conjunto remetem, possivelmente, ao ritmo de vai e vem das ondas. Esses movimentos de ir e vir também são corroborados, no nível da imagem, pela antítese gerada pelos verbos que expressam contrários no começo do parágrafo: "desaparece" e "reaparece" "afunda" e "volta à superfície":

> L'homme disparaît, puis reparaît, il plonge et remonte à la surface, il appelle, il tend les bras, on ne l'entend pas ; le navire, frissonnant sous l'ouragan, est tout à sa manœuvre, les matelots et les passagers ne voient même plus l'homme submergé ; sa misérable tête n'est qu'un point dans l'énormité des vagues (HUGO, 2002a, p. 77).

No quarto parágrafo, a imagem do navio que se afasta cada vez mais e aumenta o desespero do homem ante seu abandono é construída por meio da comparação entre o espectro e a vela da embarcação (*voile*): esta se aproxima do espectro por assombrar o sujeito à deriva na medida em que "se distancia, empalidece e desaparece" no horizonte. Tal imagem é reforçada posteriormente no oitavo parágrafo: *Où donc est le navire ? Là-bas. À peine visible dans les pâles ténèbres de l'horizon* (HUGO, 2002a, p. 77). A visão desse afastamento rumo a um lugar inalcançável (*Là-bas*) configura uma enorme angústia para aquele que está se afogando e será traduzida no paralelismo *Il la regarde, il la regarde*, essa repetição, que, seguida do advérbio *frénétiquement,* reforça o desassossego do miserável abandonado:

> *Il jette des cris désespérés dans les profondeurs. Quel spectre que cette voile qui s'en va ! Il la regarde, il la regarde frénétiquement. Elle s'éloigne, elle blêmit, elle décroît. Il était là tout à l'heure, il était de l'équipage, il allait et venait sur le pont avec les autres, il avait sa part de respiration et de soleil, il était un vivant. Maintenant, que s'est-il donc passé ? Il a glissé, il est tombé, c'est fini* (HUGO, 2002a, p. 77).

É importante ainda destacar que, dentre os vinte parágrafos que compõem o capítulo, somente nesse parágrafo aparecem verbos no tempo passado: o pretérito imperfeito evoca imprecisão temporal quanto à ação e ao estado desse sujeito esquecido e atônito diante do terrível presente que o assola, parecendo-lhe absolutamente irreal e absurdo, pois "ele estava ali agora a pouco, fazia parte da tripulação, ia e vinha sobre o convés com os demais, tinha sua parte de ar e sol, estava vivo". O passado composto, com valor de pretérito perfeito, por sua vez, expressa anterioridade: eventos que já se concretizaram, isto é, que estão fatalmente terminados para esse miserável, caracterizando a irreversibilidade de sua situação – "Ele escorregou, tombou, está acabado".

A única opção que resta ao sujeito abandonado é ser engolido por essas águas hostis, obstinadas a afogá-lo. Dessa forma, no nível sonoro e léxico-semântico, por meio de recorrências e analogias, são evocadas formas circulares na medida em que a imagem do afogamento constrói-se a partir da movimentação da água do mar, das ondas que impulsionam para o fundo o homem que se afoga. Com efeito, são dispostas diversas imagens que remetem à circularidade e à profundidade das águas que o imobilizam: o tufão (*l'ouragan*), o ato de submergir nessas águas – onde *sa misérable tête n'est qu'un point dans l'énormité des vagues* (HUGO, 2002a, p. 77) – as profundezas (*les profondeurs*) que assolam o afogado, assim como a imagem do abismo (*âbime* e *gouffre*), do engolir (*l'engloutissement*) dessas águas que o circundam, da queda, do desabar no desconhecido (*chute* – nome do livro no qual se insere este capítulo), e das ondas *déchirées et déchiquetées par le vent* que *l'environnent hideusement* (HUGO, 2002a, p.77) e o impedem de respirar.

A prosa poética no capítulo em questão configura-se também pela recorrência dos fonemas / ɛ̃ /, / õ / e / ã /, cuja propriedade acústica e articulatória pertinente é a nasalidade e cujos valores semânticos potenciais são lentidão e moleza (JOUBERT, 2004, p. 83). Essa recorrência conjuga-se com o ritmo composto pelas rimas e pela cadência entrecortada devido ao predomínio de orações coordenadas; com as imagens circulares mencionadas acima; e, ainda, com a metáfora, comparação e personificação que concretizam a analogia entre mar e miséria, conforme será tratado adiante. Portanto, a coexistência desses elementos reforça a inércia desse sujeito que, com sua *pauvre force tout de suite épuisée,* tenta combater *l'inépuisable* (HUGO, 2002a, p. 77). Com efeito, pode-se notar ao longo do capítulo, e, sobretudo nos parágrafos terceiro, quinto, nono, décimo primeiro, décimo sexto, décimo sétimo e décimo oitavo, o paralelismo sonoro, a repetição desses fonemas nasais, conforme destacado adiante:

> L'homme disparaît, puis reparaît, il plonge et remonte à la surface, il appelle, il tend les bras, on ne l'entend pas ; le navire, frissonnant sous l'ouragan […]
> […]
> Il est dans l'eau monstrueuse. Il n'a plus sous les pieds que de la fuite et de l'écroulement. Les flots déchirés et déchiquetés par le vent l'environnent hideusement, les roulis de l'abîme l'emportent, tous les haillons de l'eau s'agitent autour de sa tête, une populace de vagues crache sur lui, de confuses ouvertures le dévorent à demi ; chaque fois qu'il enfonce, il entrevoit des précipices pleins de nuit ; d'affreuses végétationsinconnues le saisissent, lui nouent les pieds, le tirent à elles ; il sent qu'il devient abîme, il fait partie de l'écume, les flots se le jettent de l'un à l'autre, il boit l'amertume, l'océan lâche s'acharne à le noyer, l'énormité joue avec son agonie. Il semble que toute cette eau soit de la haine.

> […]
> [...] Il assiste, agonisant, à l'immensedémence de la mer. Il est supplicié par cette folie. Il entend des bruits étrangers à l'homme qui semblent venir d'au delà de la terre et d'on ne sait quel dehors effrayant.
> [...]
> Il se sent enseveli à la fois par ces deux infinis, l'océan et le ciel ; l'un est une tombe, l'autre est un linceul.
> […]
> Il implore l'étendue, la vague, l'algue, l'écueil ; cela est sourd. Il supplie la tempête ; la tempête imperturbable n'obéit qu'à l'infini.
> Autour de lui, l'obscurité, la brume, la solitude, le tumulte orageux et inconscient, le plissement indéfini des eaux farouches. En lui l'horreur et la fatigue. Sous lui la chute. Pas de point d'appui. Il songe aux aventures ténébreuses du cadavre dans l'ombre illimitée. Le froid sans fond le paralyse. Ses mains se crispent et se ferment et prennent du néant. Vents, nuées, tourbillons, souffles, étoiles inutiles ! Que faire ? Le désespéré s'abandonne, qui est las prend le parti de mourir, il se laisse faire, il se laisse aller il lâche prise, et le voilà qui roule à jamais dans les profondeurs lugubres de l'engloutissement.
> Ô marche implacable des sociétés humaines ! Pertes d'hommes et d'âmes cheminfaisant ! Océan où tombe tout ce que laisse tomber la loi ! Disparition sinistre du secours ! Ô mort morale ! (HUGO, 2002a, p. 77-78).

A forte presença de rimas é mais uma característica que marca distanciamento do discurso prosaico. Retomando acima os parágrafos terceiro, quinto, nono e décimo primeiro, tem-se: *disparaît* e *apparaît*; *plonge* e *remonte*; *tend* e *entend*; *frissonnant* e *ouragan*; *écroulement* e *hideusement; nuit* e *inconnues; écume* e *amertume; immense* e *démence; enseveli* e *infinis.* Essas rimas são arranjadas com muita proximidade, o que favorece a criação de uma espécie de eco que, possivelmente, também remete ao movimento das ondas do mar.

Bosi (2000, p.38) afirma que a analogia, inerente à mensagem poética, é o meio pelo qual "o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem", sendo responsável "pelo enriquecimento da percepção" e pelo "peso da matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras". A metáfora, por sua vez, é, simultaneamente, "imagem" e "modo do discurso" (atribuição), pois "provém da intuição de semelhanças" e promove o "enlace linguístico de signos distantes". Nessa perspectiva, em *L'onde et l'ombre*, a aproximação entre o mar e a miséria é realizada ao longo de todo o capítulo e concretizada, no penúltimo parágrafo, por meio das seguintes metáforas: *La mer, c'est l'inexorable nuit sociale où la pénalité jette ses damnés. La mer, c'est l'immense misère* (HUGO, 2002a, p. 78).

Nessa aproximação entre a miséria – essa escuridão social a qual são relegados os condenados pela lei – e o mar, é enfatizada uma ideia do oceano como um ambiente

hostil. Tal percepção constrói-se ao longo do capítulo ao se acentuar a fragilidade do sujeito ante essas águas: *sa misérable tête n'est qu'un point dans l'énormité des vagues*; *Il est dans l'eau monstrueuse* (HUGO, 2002a, p. 77). O mar, as ondas e o abismo correspondem uns aos outros, e, por meio da comparação entre esta água agitada e o ódio (*Il semble que toute cette eau soit de la haine*) e da personificação, é revelada a impotência do homem à deriva, que será necessariamente arrastado para o fundo. Assim, personificam-se as ondas, ao se afirmar que elas envolvem-no terrivelmente e o carregam nesse ir e vir do abismo; os trapos (*haillons*) da água, ao se assinalar que se agitam em torno desse sujeito, as vegetações desconhecidas e medonhas ao se afirmar que estas o tomam, amarram seus pés e o arrastam para o fundo. O oceano, por sua vez, é personificado em sua caracterização – "covarde" – e na obstinação de afogá-lo: *l'océan lâche s'acharne à le noyer* (HUGO, 2002a, p. 77).

O miserável à deriva luta para sobreviver, suplica por sua vida não somente ao mar – seu provável túmulo – mas também ao céu, de onde não surge nenhuma ajuda. Seu abandono é completo, não há salvação nem física, nem espiritual ou moral: é possível inferir o céu como analogia para a salvação da alma, porém, a metáfora, associando o céu à mortalha, evidencia a absoluta impossibilidade de salvaguardar-se – só resta a esse miserável resignar-se e ser arrastado para o fundo:

> Il y a des oiseaux dans les nuées, de même qu'il y a des anges au-dessus des détresses humaines, mais que peuvent-ils pour lui ? Cela vole, chante et plane, et lui, il râle.
> Il se sent enseveli à la fois par ces deux infinis, l'océan et le ciel ; l'un est une tombe, l'autre est un linceul (HUGO, 2002a, p. 78).

Essas metáforas consolidam a analogia entre o mar e a miséria, fazendo com que a miséria assuma um aspecto transcendente, pois ela não apenas diz respeito à condição da matéria – do corpo que perecerá – mas também à alma, que, em meio a esse ambiente cruel simbolizado por essas águas marinhas hostis, está condenada a "tornar-se cadáver", como revelado no último parágrafo do capítulo: *L'âme, à vau-l'eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre. Qui la ressuscitera ?* (HUGO, 2002a, p. 78). Assim, constrói-se uma percepção da miséria em maior profundidade na medida em que ela é figurada em dois aspectos, o material e o metafísico, a partir da condição de total desesperança do miserável – esse sujeito que, ignorado pela sociedade (encarnada no navio e sua tripulação), está à deriva, abandonado à própria sorte, e, portanto, relegado à morte.

No que diz respeito à concisão, é importante destacar a presença de cinco parágrafos brevíssimos – o primeiro, o sexto, o décimo terceiro, o décimo quarto e o décimo quinto:

> Un homme à la mer !
> […]
> Il lutte pourtant.
> […]
> Il n'y a plus d'hommes. Où est Dieu ?
> Il appelle. Quelqu'un ! quelqu'un ! Il appelle toujours.
> Rien à l'horizon. Rien au ciel. (HUGO, 2002a, p. 78).

Tais parágrafos assemelham-se a versos e corroboram para o ritmo entrecortado, com pausas longas. É possível dispô-los um após o outro e lê-los como versos poéticos que se completam em sentido como se fossem componentes de um único poema: "Homem ao mar! / Ele luta, todavia, / Não há mais ninguém. Onde está Deus? / Ele chama. Alguém! Alguém! Ele chama incessantemente. / Nada no horizonte. Nada no céu." Essa brevidade poética confere precisão à figuração da miséria como o abandono completo que gerará o apagamento do miserável, evidenciando mais uma marca da prosa poética.

Considerações finais

A contaminação dos gêneros é uma das características da modernidade. Assim, é notório o aparecimento de diversos textos literários que assinalaram um crescente amálgama entre prosa e poesia. Uma importante evidência disso é que, a partir do Pré-romantismo, e sobretudo, a partir do Romantismo, houve crescimento do uso da prosa poética e surgimento do poema em prosa e da narrativa poética, gêneros que combinam elementos poéticos e prosaicos. Como poeta e romancista, Victor Hugo foi importante nesse processo de irrupção da prosa na poesia, pois concebeu a linguagem poética como fundamentalmente revolucionária, opondo-se ao academismo e buscando a libertação da poesia das rígidas regras clássicas. Assim como sua poesia é marcada pela presença de aspectos prosaicos, especialmente na temática, os romances hugoanos são muito marcados pela prosa poética.

Portanto, em *Les Misérables*, o capítulo *L'onde et l'ombre*, evidencia esse trabalho com a linguagem por meio do qual se sobressaem características eminentemente poéticas. Adotando recursos poéticos na prosa e trazendo o prosaico para a poesia – pois a miséria enquanto um dos temas do romance é fundamentalmente prosaica – Hugo desenvolveu a prosa poética a partir da digressão, isto é, da suspensão

da narrativa. O capítulo contém diversos elementos da poesia: as imagens, trabalhadas pela analogia, com uso de metáfora, comparação e personificação; a sonoridade com ritmo peculiar; a concisão. Todas essas características distanciam muito esse capítulo do discurso prosaico, a ponto de fazer pensar que Hugo, na condição fundamental de poeta, construiu primeiro o poema e depois o encaixou no discurso da prosa, mantendo todos esses elementos que saltam aos olhos e se revelam, de imediato, como a presença marcante da linguagem poética em sua essência revolucionária.

Referências

ALBOUY, Pierre. Notes et variantes. In: HUGO, V. **Œuvres poétiques**. v. 2. Paris: Gallimard, 1967.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. 3. ed., v. III. Brasília: Senado Federal, 2008.

_____, Otto Maria. Prosa e Ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HUGO, Victor. **La Légende des siècles** : Tome II. Paris: Calmann-Lévy, 1877. Disponível em: <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/74/La-Legende-des-siecles>.Acesso em: 12 out. 2018.

_____, Victor. **Les Misérables**. Paris: Robert Laffont, 2002a.

_____, Victor. **Les Travailleurs de la mer**. Paris: Librairie Internationale, A. Lacroix, Verbœckhoven et Cie, 1866. Disponível em: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Hugo-travailleurs.pdf>. Acesso em 25. mai.2017.

_____, Victor. **Œuvres poétiques**. v. 1. Paris: Gallimard, 1964.

_____, Victor. **Œuvres poétiques**. v. 2. Paris: Gallimard, 1967.

_____, Victor. **Politique**. Paris: Robert Laffont, 2002b.

JAKOBSON, Roman. **Linguistica e comunicação**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

JOUBERT, Jean-Louis. **La Poésie**. 3. ed. Paris: Armand Colin, 2004.

MILLET, Claude. Cinquième Partie. In: JARRETY, M. (org). **La Poésie française** : du Moyen Âge jusqu'à nos jours. Paris: PUF, 1997.

PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ROSA, Anette. Présentation. In: HUGO, V. **Les Misérables**. Paris: Robert Laffont, 2002.

DE SÃO PAULO A COIMBRA: A POESIA DE ÁLVARES DE AZEVEDO EM PERIÓDICOS ESTUDANTIS PORTUGUESES

Natália Gonçalves de Souza Santos (UESPI)[1]

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir a recepção do poeta brasileiro Álvares de Azevedo (1831 – 1852) em revistas acadêmicas que circularam na Universidade de Coimbra, na segunda metade do século XIX. Parte-se da hipótese de que a crítica produzida pelos jovens acadêmicos poderia se distanciar daquela produzida pelos representantes "oficiais" da intelectualidade lusa daquele momento como, por exemplo, Camilo Castelo Branco e Teófilo Braga. Para análise do material coletado, considera-se dois direcionamentos básicos: a contribuição para sedimentação do mito literário construído em torno de Azevedo e/ou uma tentativa de compreensão do seu projeto literário, à luz do ideário romântico.
Palavras-chave: Romantismos; recepção crítica; periodismo literário.

Introdução

Apesar de não ter tido ligações explícitas com o meio português, caso de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, o escritor Álvares de Azevedo também despertou a atenção da crítica literária lusa. Nomes como os de Teófilo Braga (*História da moderna poesia em Portugal*, 1869) e Camilo Castelo Branco (*Cancioneiro alegre dos poetas portugueses e brasileiros*, 1879) estão entre os que se debruçaram sobre a poesia do romântico paulista para comentar a sua qualidade, mas sobretudo para discutir aspectos biográficos relacionados à manifestação do byronismo. Esses exemplos, ainda que sumários, sugerem que a produção literária alvaresiana ecoou em Portugal.

No entanto, o objetivo deste artigo é discutir uma recepção crítica que talvez possa ser considerada como marginal: trata-se de periódicos acadêmicos que circularam na Universidade de Coimbra, na segunda metade do oitocentos, e que comentaram ou estamparam em suas páginas poemas de Álvares de Azevedo. Como se sabe, em Portugal, essa Universidade foi um núcleo de concentração e irradiação da poesia dita ultrarromântica, cujos cultores se reuniram, inicialmente, em torno d'*O trovador* (1845 – 1848), compilação poética dirigida por uma sociedade de acadêmicos locais.

O elo de interligação entre a produção literária alvaresiana e os seus leitores em potencial de Coimbra reside, a meu ver, na crítica literária produzida pelo jornalista português António Pedro Lopes de Mendonça (1826 – 1865), ex-aluno da referida

[1] Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Atualmente, professora no curso de Letras/Português da Universidade Estadual do Piauí. Contato: nataliasantosgs@gmail.com.

universidade e interlocutor do grupo d'*O trovador*. Em suas *Memórias de literatura contemporânea* (1855), Mendonça analisou tanto a produção de seus pares portugueses quanto a do poeta brasileiro, tendo voltado a esta, em 1858, nas páginas do semanário *Arquivo Pittoresco*. Portanto, partimos das considerações desse crítico que emerge do meio acadêmico para tentar compreender outras pontuações menos conhecidas, encontradas nos periódicos *O Átilla* (1863 – 1864), *Revista de Coimbra* (1865 – 1866) e *Mosaico* (1874 – 1875).

Portanto, o percurso deste texto compreende uma breve sinalização dos pareceres emitidos pela crítica que estou chamando de "oficial", contemplando escritores do porte de Teófilo Braga e Camilo Castelo Branco, em oposição à "marginal", que seria a estudantil. Porém, antes de abordar esses periódicos, faço um comentário acerca das contribuições de António Pedro Lopes de Mendonça para a compreensão da poesia de Álvares de Azevedo em Portugal.

Antes de passar ao primeiro ponto desse itinerário, torna-se pertinente explicitar que cheguei ao nome desses três periódicos a partir da obra organizada por Manuel Alberto Carvalho Prata, intitulada *Imprensa estudantil de Coimbra: repertório analítico século XIX* (2006), na qual são catalogados e comentados, segundo ele, todos os jornais estudantis publicados no oitocentos coimbrão. O nome de Álvares de Azevedo aparece na lista de colaboradores desses três periódicos. Fiando-me, portanto, no levantamento de Prata, posso dizer que Álvares de Azevedo aparece pouco tendo em vista o universo de 144 periódicos, sendo 122 publicados depois de 1853, ano após o qual suas primeiras obras vieram a lume. Assim, resta-me avaliar o que foi dito e o que foi publicado acerca do autor nesses três escassos exemplos.

A crítica oficial

Na crítica dita "oficial" também pode-se dizer que Álvares de Azevedo apareceu pouco. Por outro lado, como pontua Eduardo Melo França, que escreveu uma tese sobre a recepção da literatura brasileira em Portugal no século XIX (2013), isso não quer dizer que os principais críticos do período não tenham reconhecido o lugar de destaque que a sua poesia alcançou no panorama literário brasileiro da época, tendo, inclusive, sido estampada em importantes coletâneas, caso do *Parnaso Português Moderno*, elaborado por Teófilo Braga, em 1877, e do *Cancioneiro Alegre de poetas portugueses e brasileiros*, organizado por Camilo Castelo Branco, em 1879.

É curioso observar que Álvares de Azevedo é o poeta, considerando brasileiros e portugueses, que conta com maior número de poemas publicados em ambas as coletâneas, sendo igualado na de Camilo e superado na de Teófilo apenas pelo número de poemas de autoria de Almeida Garrett. Vale ressaltar que os títulos escolhidos, sobretudo na primeira, delineiam um perfil poético para o autor paulista, plasmado num byronismo melancólico, com tons de luto púbere. Para se ter uma ideia, os seis poemas selecionados por Braga ou são da primeira parte da *Lira dos vinte anos*, ou dialogam com ela. São eles: "Sonhando", "Soneto Pálida à luz da lâmpada sombria", "Lembrança de morrer", "No dia do enterro de ***" (Ao meu amigo J. F. Moreira no dia do enterro de seu irmão, que compõem as "Poesias diversas"), "Trindade" e "Se eu morresse amanhã".

Apesar de se colocarem em pontos de vista diferentes, é justamente essa tendência byroniana delineada pelos poemas de Azevedo aquela que ambos os autores mais desdenham entre as modas românticas, inclusive agradecendo o fato de ela não ter proliferado em Portugal e sim, no Brasil. Para Braga, por exemplo, na *História da Poesia Moderna em Portugal*, de 1869, a influência de Alvares de Azevedo, leitor de Byron, Musset e Espronceda, seria perniciosa aos jovens que o imitavam cegamente no Brasil desde a publicação de suas primeiras obras. Porém, a poesia alvaresiana em si não é de fato analisada. Ambos convergem também na ênfase dada à morte prematura do poeta e à pouca atenção dada à análise de seus versos. A dissonância dessas opiniões fica por conta do organizador do *Cancioneiro*, que inclui na coletânea dois poemas da segunda parte da *Lira dos vintes anos*, "Minha desgraça" e "Namoro a cavalo", destacando o "gênio humorístico" de Azevedo, o que não era muito comum à época.

Antonio Pedro Lopes de Mendonça

O escritor português Lopes de Mendonça, por ter sido aluno da Universidade de Coimbra e contemporâneo das primeiras gerações românticas que aí vicejaram, talvez tenha tido uma interlocução mais direta com o grupo de escritores o qual pretendo tratar aqui, sendo, nesse sentido, as suas opiniões importantes para a compreensão do pensamento dos jovens acadêmicos. O crítico abordou a obra de Álvares de Azevedo em duas ocasiões: nas *Memórias de literatura contemporânea* (1855) e no *Arquivo pitoresco:* semanário ilustrado (1858).

Na seção das *Memórias* dedicada a Azevedo, é citada, logo de início, na sua quase integralidade, a poesia "Lembrança de morrer", fazendo-se também alusão à "Se eu

morresse amanhã". A partir delas, o crítico faz considerações biográficas acerca do desalento e do pressentimento da morte que acometeu o jovem poeta paulista. Quando se imagina que Mendonça não transcenderá os elogios lamentosos à perda do promissor talento, ele faz algumas considerações interessantes. Nelas, ele nota a divisão da *Lira dos vinte anos* em duas partes, uma dedicada às "inspirações do sentimento".

Já a segunda,

> revela plenamente a vasta instrução que possuía, em tão curta idade. Conhecia todos os poetas modernos, e nas suas invenções, apesar de incompletas, denuncia-se a próxima lição dos autores ingleses — desde Shakespeare até Byron. Era um poeta deste século, percebendo a fundo as suas aspirações e tendências. A sua musa graciosa e fácil, verte o humour numa versificação descuidosa e desleixada. Nos *Boêmios, auto (sic) de uma comedia não escrita*, há vivacidade e movimento, qualidades dramáticas, estilo ligeiro e solto, ironia fina e penetrante. (MENDONÇA, 1855, p. 320)

O que mais me interessa destacar é essa percepção da segunda parte do livro, que a seu ver concentraria a vasta instrução do poeta. É sob o influxo de Byron e Shakespeare que Azevedo teria escrito "Boêmios", uma composição permeada pelo humor, pela ironia, numa forma chamada pelo crítico de ligeira e solta, características estas próprias ao século. O crítico parece escolher, assim, um caminho que nos promete a abordagem dos traços que garantem um aspecto moderno à poesia de Álvares de Azevedo e que promovem reflexões acerca do gênero literário, já que "ato de uma comédia não escrita" vai nessa direção. Porém, no parágrafo seguinte, o articulista retorna à sua linha de raciocínio anterior, algo que se evidencia por meio da adversativa inicial da sua frase: "Mas quem não aplaudirá o seu esperançoso talento, nesta poesia que vamos citar inteira, em que a ternura da sua alma se une estreitamente ao vago sonhar de uma imaginação absorvida nas delícias do ideal." (1855, p. 320)

A poesia que aparece logo em seguida é "Sonhando", que reúne os tons mais comuns da lírica sentimental alvaresiana, apoiadas nas tópicas românticas, como se pode notar a partir de sua primeira estrofe:

> Na praia deserta que a lua branqueia,
> Que mimo! que rosa! que filha de Deus!
> Tão pálida... ao vê-la meu ser devaneia,
> Sufoco nos lábios os hálitos meus!
> Não corras na areia,
> Não corras assim!

Donzela, onde vais?
Tem pena de mim! (AZEVEDO, 2002, p. 55)

Três anos depois, Lopes de Mendonça retoma a análise da poesia de Azevedo, dizendo ter recebido das mãos do próprio pai do poeta todas as obras alvaresianas publicadas até então. Crê-se, a partir dessa afirmação, que o crítico terá mais condição de sondar essa produção poética, naquilo que ela tem de mais intrigante. No entanto, ele retoma, agora de forma mais aprofundada, a visada biográfica. Retoma também a poesia "Lembrança de morrer" e "Se eu morresse amanhã", além de arrolar versos de "Saudades" e "Virgem morta", insistindo, assim, na ideia da previsão que poeta teria feito de sua própria morte.

Ao fazer menção à *Noite na Taverna*, chamada por ele de "romance fantástico" (1858, p. 78), Mendonça reproduz um poema contido nesse livro que retrata o protótipo do herói byroniano, a saber, um jovem de passado misterioso e que, descrente e desiludido com a vida, entrega-se à orgia, ansiando a morte (1858, p. 79). Ao retratar o que entende como "dolorosa situação moral" (1858, p. 79), o crítico assegura que, embora extravasando uma atmosfera de ceticismo, o poeta teria preservado suas crenças mais íntimas.

Por outro lado, mais uma vez, o seu artigo surpreende em dada medida, pois, quando se pensa que se tratará apenas dos lances biográficos, o autor arrola um poema pouco associado ao mito byroniano construído em torno do autor de *Macário*. Trata-se de "Pedro Ivo", cujo título faz menção ao herói da Revolução Praieira de Pernambuco, tida como uma das liberais do período. O texto é seguido pelo parágrafo abaixo:

> O poeta entretanto, nalguns dos seus discursos e trabalhos críticos que publicou, ia-se aproximando de outros horizontes, e numa das suas últimas poesias, talvez das mais belas, elevou a voz até ao trono, implorando a clemência do Imperador a favor de um revolucionário brasileiro. (MENDONÇA, 1858, p. 79)

Nessas duas ocasiões, Lopes de Mendonça parece abrir sendas interessantes com relação ao entendimento da poesia de Azevedo: uma que se volta para a segunda parte da *Lira dos vinte anos*, mais humorística e mais alinhada aos questionamentos da forma literária, sobretudo se colocada em contraponto com a primeira parte. E uma que perpassa um possível caráter revolucionário (ou mais liberal) no que tange à posição política do poeta.

A crítica das revistas acadêmicas

Como última etapa do plano traçado no início deste texto, comento a seguir o que disseram as três revistas acadêmicas inicialmente arroladas. Segundo Prata, organizador de *Imprensa Estudantil de Coimbra*, essas publicações "constituem lugares privilegiados de produção e divulgação de cultura. [...]" (2006, p. 13). Além disso, ainda na visão deste autor, "diferentes das publicações académicas, que, normalmente, são feitas e dirigidas por professores, lançadas e subsidiadas por escolas e instituições, as estudantis situam-se, na maior parte dos casos, em campos distintos e até opostos." (2006, p. 13)

Levando em consideração essas pontuações, parto da hipótese de que a crítica dos acadêmicos de Coimbra sobre Álvares de Azevedo poderia ser distinta daquela que veio a se firmar na crítica oficial, ou mesmo oposta. Talvez ela pudesse dialogar com o que disse Lopes de Mendonça, uma vez que ele saiu dos bancos dessa academia. Como se sabe, a crítica estudantil tende a ser mais autônoma, justamente pelo caráter intervalar ocupado pelo estudante.

De forma geral, as três revistas obedecem ao modelo científico, acadêmico e literário no que tange aos assuntos, o que me fez lembrar do estudo feito por Hélder Garmes acerca do periodismo acadêmico na Faculdade de Direito de São Paulo, para além de outros possíveis pontos de contato. *O Atilla* e a *Revista de Coimbra* têm como objetivo central a divulgação literária, apresentando de forma seriada, as produções de autores portugueses e brasileiros, já *O Mosaico* aventura-se por uma seara mais ampla, estampando artigos sobre educação, arquitetura etc.

Das três revistas, *O Atila*, que circulou entre 1863 e 1864, é a única que demonstra uma preocupação explícita em dar a conhecer ao seu público leitor os poetas do Brasil, dos quais, segundo o redator, às vezes não se saberia nem os nomes. Para reverter essa situação, segue-se, neste número 2, um poema de Junqueira Freire, alcunhado como "o poeta do claustro e dos túmulos" (1863, p. 1).[2] Além dele, são publicados, de forma seriada, dois cantos d'*A confederação do Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães.

Esse dito desconhecimento não parece alcançar a figura de Álvares de Azevedo, pois, no n. 1, no qual aparece a primeira menção a ele, não se estampa especificamente

[2] As edições do periódico *O Atilla*, que são formadas por 14 volumes, encontram-se disponíveis em formato digital no site da Biblioteca Nacional de Portugal, à exceção dos números 2, 3 e 4, as quais fotografei pessoalmente.

um poema, mas remete-se à sua produção poética como um todo para compreensão de um poeta português chamado Teixeira Coelho. O redator diz:

> Teixeira Coelho, o esperançoso escritor que a morte ceifou na flor de sua idade, ainda não há um ano, entre os seus escritos deixou alguns fragmentos – páginas íntimas – que como modelos de estilo e sentimento nós iremos publicando no *Átilla*. A quem leu as páginas admiráveis de Álvares d'Azevedo [...] saltarão aos olhos os pontos de contato que se dão entre Teixeira Coelho e o grande poeta da América. (n. 1, 1863, p. 6)

Quais seriam esses pontos de contato? Observa-se que o termo 'fragmento' aparece aposto à maioria das contribuições de Coelho que se espalham na coleção do periódico. Teria ele optado pela estética do fragmento, sugerindo a incompletude da forma, a inspiração? Uma resposta afirmativa significa dizer que os acadêmicos reconheciam em Azevedo essa estética. Ou se trata de fragmentos porque o autor não teve tempo de organizar a sua publicação em volume devido a uma morte prematura, tal qual o próprio autor da *Lira dos vinte anos*? A leitura dos trechos que se espalham por mais de um número talvez tendam mais para a segunda opção.

Num outro fragmento de Teixeira Coelho, intitulado "A mulher?", em forma de pergunta, encontramos uma tentativa de definição do que seria a figura feminina por meio do embate de contrários (rosa ou cobra, águia ou pomba), concluindo o eu que a mulher seria "um verme desprezível": "Que podes tu meditar? Horrores, e crimes! Que te desenha? Que te representa? A volubilidade estupida d'um espírito acanhado! Que és, mulher? Um verme desprezível!" (n. 4, 1863, p. 26)

É possível, então, dizer que a poesia de Azevedo estaria associada ao embate dos contrários, com vistas à representação mais completa e profunda da natureza humana. Porém, logo na sequência desse texto de Coelho, encontramos "Anjos do mar", da primeira parte da *Lira dos vinte anos* e, no sexto número, o soneto "Pálida, à luz da lâmpada sombria". Os pontos de contato parecem residir assim num aspecto temático, próprio à manifestação do byronismo, do desalento de viver que norteia as reflexões em prosa de Coelho, não chegando a abarcar uma discussão formal ou mesmo a percepção dos contrastes na *Lira*.

Quanto ao espírito da publicação, pode-se pensar que ela guarda alguma relação com os interesses gerais de Azevedo, tanto literários quanto críticos. Ao longo de quase toda a coleção, Rodrigo Velloso, autor que havia elogiado o poeta brasileiro no primeiro número, dá a lume uma narrativa de sua autoria, chamada "Cenas acadêmicas: proezas

dum calouro", cujo protagonista, o jovem Tinoco, considerado um provinciano frente aos padrões dos acadêmicos de Coimbra, passa por uma série de peripécias. Em tom cômico, Tinoco tem contato com o teatro acadêmico, as paixões frustradas que lhe dão ideias suicidas, o contato com as sociedades secretas maçônicas, enfim, todo um processo formativo que passa ao largo da sala de aula. Se essa obra tende mais para a caricatura do estudante do que para uma reflexão de cunho filosófico que o aproximaria do *Macário*, de Azevedo, ambas as obras remetem ao tipo do estudante oitocentista, estando a primeira já mais inclinada à paródia, tendo em vista o estágio avançado do Romantismo em Portugal.

Um dos poucos artigos críticos estampados pel'*O Atilla* é uma tradução incompleta de um artigo do autor belga Émile de Laveleye, intitulado "Da origem e formação das epopeias nacionais". Nele, discute-se a formação das epopeias nacionais como criação e herança coletiva, sem motivação individual de um único autor ou povo. A base dessa discussão é um estudo comparado das literaturas amparado pela filologia e pelos estudos de Edgar Quinet, que trabalha a partir da perspectiva de historicização do gênero epopeia. Esse ponto de vista teórico embasou, a meu ver, as reflexões críticas feitas por Azevedo em seus ensaios literários, conforme discutido em minha tese de doutorado.[3] Nota-se que, mais de dez anos depois da escrita dos ensaios alvaresianos, os estudos de literaturas estrangeiras continuavam motivando as discussões acadêmicas, sugerindo a corporificação da disciplina 'literatura comparada' que se dará no final do século.

A *Revista de Coimbra* circulou apenas um ano depois do encerramento d'*O Atilla*, entre 1865 e 1866, porém, nota-se nela outras questões estéticas que vão surgindo e apontando a Geração de 70 em Portugal. Entre os seus colaboradores encontram-se Antero de Quental, Teófilo Braga, entre outros. O poeta brasileiro contribui com uma única poesia em um único número da coleção. Este texto divide a página com dois sonetos: um de Antero de Quental e outro de João de Deus (n. 2, 1865, p. 13). Essas duas composições tratam de um mesmo tema: o poema de Antero começa com "Fumo e cismo", finalizando com "Beleza e altura se me vão em fumo" , uma poesia que depois

[3] Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-25022019-122347/pt-br.php. Acesso em 23/08/2019.

apareceu com o título de "Velut umbra". Já João de Deus lhe responde "Em fumo se vai tudo, amigo".

Seria interessante que a reflexão sobre o fumo e a transitoriedade da vida fosse contrabalanceada pelos remoques da série "Spleen e charutos", da segunda parte da *Lira dos vinte anos*, por exemplo, caso do "Vagabundo" que personifica o terceiro poema desse conjunto:

> Eu durmo e vivo ao sol como um cigano,
> Fumando meu cigarro vaporoso;
> Nas noites de verão namoro estrelas;
> Sou pobre, sou mendigo, e sou ditoso! (AZEVEDO, 2002, p. 185)

Mas o fragmento de Azevedo que se dá a ler nessa página recebe o título de "A vida": trata-se da primeira estrofe do poema "Ao meu amigo J. F. Moreira no dia do enterro de seu irmão", cujos primeiros versos são "A vida é uma comédia sem sentido, / Uma história de sangue e de poeira" (n. 2, p. 13, 1866). Aliás, trata-se do mesmo poema que Teófilo Braga publicará na coletânea *Parnaso Português Moderno* (1877), sugerindo continuidades na recepção da poesia alvaresiana. O tempo parece mesmo não ser de risos, pois na seção "Crônica" desta publicação, dedicada ao comentário sobre os assuntos do momento, manifestam-se debatedores envolvidos naquilo que ficou conhecido como "Questão Coimbrã", e que se posicionavam a favor da nova estética, apontando o romantismo, centrado na figura de Castilho, como um movimento encerrado.

O *Mosaico*, última das revistas que mencionam e/ou publicam poemas de Álvares de Azevedo, circulou entre 1874 e 1875.[4] Nela, o poeta aparece em dois momentos. No n. 2, sem qualquer tipo de comentário, é estampado o soneto "Pálida, à luz da lâmpada sombria", apontando para a persistência das correntes românticas ou o esgotamento de algumas delas e não de todas, como se poderia pensar a partir das posições assumidas pela *Revista de Coimbra*. Na verdade, trava-se uma espécie de luta prolongada entre o movimento anterior e as tendências que buscam se estabelecer, disputa esta que pode ser vista em suas mínimas gradações nas páginas dos periódicos da época. Isso fica ainda mais perceptível nas resenhas bibliográficas publicados no *Mosaico*, em que o articulista critica as obras em estilo romântico que ainda vinham a lume no corrente ano. Tal

[4] Das três revistas portuguesas por mim compulsadas, essa é a única que não possui ainda cópia digitalizada no site da BNP. As reproduções das quais me valho aqui não fotos feitas dos dois primeiros números, nos quais consta meu objeto de pesquisa. A coleção completa deve ser composta por 10 exemplares.

comentário é motivado pela resenha bibliográfica imediatamente subsequente ao soneto de Azevedo. Em sua análise do livro *No Minho*, impressões de viagem, de 1874, o redator considera indesculpável estar o autor, Antonio da Costa, "acorrentado ainda aos anacronismos de uma escola, cujos autores nos parece haverem dado tudo o que humanamente deles se podia esperar" (n. 2, 1874, p. 12), referindo-se à escola de Garrett e Tomás Ribeiro.

No entanto, o que mais me interessa destacar no que tange a Álvares de Azevedo encontra-se no n. 1, seção "Fatos", correspondente à "Crônica" das outras folhas. A propósito de um concerto ocorrido no Teatro Acadêmico, o redator transcreve a terceira estrofe do poema "A harmonia", primeira parte da *Lira dos vinte anos*:

> Ó Paganini! quando moribundo
> Inda a rabeca ao peito comprimias,
> Se o hálito de Deus, essa alma d'anjo
> Que das fibras do peito cavernoso
> Arquejava nas cordas entornando
> Murmúrios d'esperança e de ventura,
> Se a alma de teu viver roçou passando
> Nalgum lábio sedento de poesia,
> Numa alma de mulher adormecida,
> Se algum seio tremeu ao concebê-lo...
> Esse alento de vida e de futuro
> - Foi o teu seio, Malibran divina! (AZEVEDO, 2002, p. 97)

Ele explica, em seguida:

> Recordamos estes versos d'Álvares d'Azevedo, o famoso poeta de 20 anos, autor dos *Boêmios* e do *Spleen e Charutos*, na ocasião do concerto musical no Teatro Acadêmico. Sá de Noronha conseguiu-nos despertar Paganini, mas ai!, a sra. Gordosa nem de longe nos trouxe à lembrança a Malibran. (n. 2, 1874, p. 8)

Este curioso trecho reforça, por um lado, a popularidade de Álvares de Azevedo entre os estudantes de Coimbra (que talvez não se materialize nos periódicos), pois seus versos parecem ser lembrados nos acontecimentos da cotidianidade, caso desse supostamente sofrível concerto no Teatro Acadêmico. Por outro lado, traz-me uma dúvida, com a qual encerro este artigo: a de que mesmo tendo conhecimento e/ou acesso a poemas mais desafiadores, caso de "Boêmios" e "Spleen e charutos", os jovens acadêmicos insistem nos mesmos poemas da primeira parte da *Lira dos vinte anos*, convergindo, de certa forma, com a crítica "oficial" representada por Teófilo Braga, sem, entretanto, compactuar com o desapreço dessa à escola byroniana.

Por que essa aparente escolha é feita, ainda mais tendo em vista os apontamentos feitos por Lopes de Mendonça, que deixavam entrever outras facetas em Azevedo? Minha resposta para essa questão ainda demanda maior reflexão. No entanto, posso lançar algumas hipóteses como, por exemplo, a presença de um caráter acentuadamente sentimentalista no romantismo coimbrão, o qual é discernido pelo próprio Lopes de Mendonça.[5] Isso poderia fazer com que as poesias alvaresianas de um lirismo mais plangente tivessem maior aceitação naquele meio. Ou talvez se possa pensar que a poesia alvaresiana tenha chegado a Coimbra num momento em que já se preparava uma transição para o Realismo, o que teria deixado pouco espaço para as produções humorísticas da segunda parte da *Lira dos vinte anos*. Seja como for, a consequência de se privilegiar apenas uma parte da obra faz com que o livro perca o seu principal efeito que é justamente o embate dos contrários como uma aposta romântica para a diluição das tópicas.

Portanto, o fato de os jornais acadêmicos de Coimbra aqui analisados escolherem, em geral, os poemas líricos sem dar o outro lado da "medalha de duas faces" da *Lira dos vinte anos*, nos termos de Azevedo, faz com que não se perceba a dimensão na qual o poeta problematizou os códigos do romantismo, reforçando somente a ideia do mito byroniano. Por outro lado, não deixa de ser interessante ver as poesias de Álvares de Azevedo circulando num meio acadêmico que guarda as suas relações com o paulista (o espírito associativo, as querelas estudantis, o mal do século), o que me leva a querer complementar a afirmação de Silvio Romero (1888) de que Azevedo era amado pelos estudantes brasileiros e portugueses.

Referências

Átila, O. 14 vols. Coimbra: Imprensa literária, dez/1863 a mar/1864.
AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas.* Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos/Organização de Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. da Unicamp/São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.
BRANCO, Camilo Castelo. *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*. v. 1. Porto: Livraria Chardron, 1927.

[5] Nos *Ensaios de Crítica e Literatura* (1849), Mendonça já havia apontado aquilo que considerava uma limitação dos jovens poetas reunidos em torno da coletânea "O Trovador". Em 1855, ele apresenta mais uma vez essa crítica, na mesma obra em que se dedica a fazer o perfil de Azevedo. Para o crítico, "o principal defeito do Trovador, a meu ver, é estar encerrado numa escala muito limitada de sentimentos individuais. [...] É o eterno tema do amor, assimilado às opulentas emanações do mundo exterior: panteísmo de sentimento, aonde a idealidade às vezes se perde, nas divagações da descrição material [...]. Não manifestamos uma acusação, manifestamos apenas um fato" (MENDONÇA, 1849, p. 175).

_____. *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros.* v. 2. Porto: Livraria Chardron, 1927a.
BRAGA, Teófilo. *História da poesia moderna em Portugal*. Porto: Tipografia da livraria nacional, 1869.
_____. *Parnaso português moderno*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva editor, 1877.
FRANÇA, Eduardo Melo. *A recepção da literatura brasileira em Portugal durante o século XIX*. 307f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, 2013.
GARMES, Hélder. *O Romantismo Paulista:* Os Ensaios Literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860. São Paulo: Alameda, 2006.
MENDONÇA, Lopes de. *Ensaios de crítica e literatura*. Lisboa: Tipografia da Revolução de Setembro, 1849.
_____. *Memórias de literatura contemporânea.* Lisboa: Typographia do Panorama, 1855.
Mosaico: folha quinzenal, literária e científica. 10 vols. Coimbra: Imprensa acadêmica, dez/1874 a abril/1875.
PRATA, Manuel Alberto Carvalho. *Imprensa estudantil de Coimbra: repertório analítico (século XIX).* Vol. I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006.
Revista de Coimbra: folha quinzenal. 9 vols. Coimbra: Imprensa Universitária, dez/1865 a abril/1866.
ROMERO, Sílvio. "Álvares de Azevedo". In AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

A VISIBILIDADE TRAVESTI EM WALDO MOTTA

Amaury Lucatti Sousa (UFU)[1]
Ricardo Alves dos Santos (UFU)[2]

Resumo: Esta comunicação pretende fazer breves apontamentos sobre o projeto "erotismo sagrado" do poeta Waldo Motta, o qual vem sendo realizado desde a publicação da obra *Bundo e outros poemas* (1996). O poeta capixaba é conhecido pelo deboche, ironia e humor que adensam sua realização artística formulada a partir das relações entre literatura e política, buscando no artístico uma forma para ressignificar uma vida assolada pelas exclusões sociais e culturais. Desse modo, selecionamos o poema "Margarida" para tratarmos sobre a condição sexual e social de "Margarida". A condição da travesti é descortinada em versos com linguagem simples, mas que revelam a dura realidade de um indivíduo apagado socialmente.
Palavras-chave: "Erotismo sagrado"; "Margarida"; Travesti.

Mergulhado nas contradições[3] que rondam o homem contemporâneo, o poeta Waldo Motta, considerado por Ítalo Moriconi "o sodomita místico do Espírito Santo" (MORICONI,1998, p. 17), trabalha em seu projeto literário "erotismo sagrado". Apesar de este projeto se iniciar a partir da obra *Bundo* (livro concluído em 1995 e publicado em 1996, junto com *Waw*), Waldo Motta teve sua estreia artística no final da década de 1970 quando a poesia estava totalmente inserida no contexto da chamada literatura marginal, caracterizada principalmente pelo restabelecimento do "elo entre poesia e vida"[4].

O poeta capixaba, na condição de negro, pobre e homossexual, edificará sua lírica marcando que o "homossexualismo, a mendicância, a prostituição, elevados à condição de fatores da construção poética, refletem o absurdo, a gratuidade e a violência das leis que regulam os costumes humanos" (CUNHA, 1996). A poesia de Waldo Motta parte

[1] Mestre em Educação pela Universidade Federal de Uberlândia e professor da rede pública. Contato: lucatti@gmail.com.
[2] Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia e professor das redes públicas em particulares. Contato: ricardo.ia.alves@gmail.com.
[3] Aqui, a palavra "contradições" é empregada pensando nas diversas cenas de exclusões sociais que persistem nas ditas democracias contemporâneas, nas quais operam apenas as demandas exigidas pelo capital e pelo poder em detrimento do humanitário, do tolerável, do respeitável; a democracia como símbolo e representação de liberdade torna-se indissociável da influência do capital e da moral burguesa, uma vez que fazemos parte de uma sociedade movida por imperativos sociais. E, nesse imbróglio, as questões associadas ao gênero não poderiam ficar de fora, haja vista as separações, ou melhor, as distinções e as rotulações existentes entre homens, mulheres e não heterossexuais que evidenciam e reiteram uma heteronormatividade compulsória construída culturalmente para frisar o diferente e, por consequência, promover a manutenção dos princípios machistas e sexistas.
[4] Esta expressão integra o prefácio escrito por Heloisa Buarque de Hollanda, em 1975, para a obra *26 poetas hoje*.

de uma condição específica para alcançar visibilidade[5] e dialogar sobre as condições de excluído que permeiam a vida do poeta. A homossexualidade é a base da criação do artista. O "erotismo sagrado" é formulado seguindo elementos que retomam a vida de um indivíduo que está envolto em uma questão existencial e social associada ao vexame, ao despudor, à subversão, ao pecado, enfim, ao ser que não tem lugar na sociedade heteronormativa. O homossexual alavanca sua postura lírica e isso frisa claramente o espaço por onde sua poesia se erige.

No poema "Margarida", retirado da obra *Bundo e outros poemas* (1996), podemos observar as considerações acima destacadas:

MARGARIDA

Margarida tanto pode
ser nome de uma flor
como de mona de equê
ou de mona de amapô.

Se escrevo Margarida
assim com M maiúsculo
é um nome de mulher,
inda que o neguem os músculos

do rapaz chamado Sérgio,
contido em Margarida
(e aqui já não é mais
verdadeira a recíproca).

Porém, essa Margarida
de que falo, em que pese
o antropônimo feminino,
menos que mona, é monera:

é ao mesmo tempo, gente
e flor, seja nas diversas
pertinências entre si,
seja, afinal, por serem,

[5] Ao analisar as colaborações da literatura marginal da década de 1970 para a poesia dos anos de 1990, Ítalo Moriconi (2004) faz a seguinte reflexão: "a poesia marginal trouxera de volta a questão do sujeito e o valor do subjetivo na poesia. Poesia: discurso da intimidade." (MORICONI, 2004, p. 7). A valorização do que é privado e secreto não é mais visto como algo a ser revelado apenas para seus pares. Vivemos, hoje, em uma sociedade da "visibilidade total". A necessidade de exposição é uma característica do presente, já que as redes sociais, a televisão e o universo midiático dá notoriedade ao sujeito. Todo mundo vê todo mundo. Acreditamos, portanto, que o valor universal só se dá a partir da diversificação, da variedade que se encena a todo o momento na vida. A intimidade, a particularidade do indivíduo, parece não se descolar de suas ações e práticas sociais. Logicamente que a poesia, como manifestação do eu, não está isenta desta condição contemporânea. A poesia de Waldo Motta, ao revelar um sujeito lírico que se mescla ao eu empírico, ratifica a "condição da marca autoral na poesia pós-modernista" (MORICONI, 2004, p. 8).

Margarida e margarida
nos reinos respectivos,
da mesma ínfima classe,
condição intransponível

§

Ainda que se encontrem
entre a flor e a criatura
mais traços de parecença
do que a graça comum

(- que graça?!, diriam todos,
Com desdém, espezinhando
As duas humildes flores);
Embora se leve em conta

o feitio, a natureza
vegetal que Margarida
tenha, com efeito, mesmo
assim não é concebível

que vegetar seja a sina
dessa flor original
pelos canteiros da vida
inumana, vegetal.

Por ordinária que seja
uma flor, não se explica
que a espezinhem tanto,
que lhe torçam o nariz.

Seja Margarida flor
que não se cheire, mas nunca
será menos flor a flor
que floresce no monturo.

§

Em verdade, Margarida
nada tem de flor, exceto
o feitio vegetal
do porte esguio, feito

haste a manter erguido
o estandarte do prazer,
a flor da dignidade,
faça o tempo que fizer.

Menos que flor, Margarida
É vaso, um vaso público
Onde os assentados cagam
Adjetivos estúpidos.

Bem mais que pelo seu nome,
bem mais que pela razão
de que atende os seus bofes
em becos e construções,

mas pela falta de sangue
(vida a fora sugado
em subempregos infames)
que a faz lânguida e pálida,

pela vidinha que leva
sempre atolada na merda,
Margarida é uma bicha
por ser sobretudo verme

- por ser sobretudo verme,
como todos que vivemos
nesta vidinha de merda,
adubo do novo tempo,

estrume da primavera.
(MOTTA, 1996, p. 94-97).

O poema "Margarida", construído em quadras[6], com exceção da última estrofe, traz à tona a ambígua acepção para a palavra que intitula o poema. O sujeito lírico distingue para a sua poeticidade a ideia de margarida enquanto nome de uma "flor", mas a destaca, também, para designar o nome de uma "mona de equê" ou de uma "mona de amapô". Na língua *Banto*, *mona* significa mulher, enquanto *èké* (equê), em iorubá, refere-se à mentira. Margarida é o nome de uma "mulher de mentira", e o hibridismo construído é a autodenominação de travesti, figura emblemática que apresenta feições femininas negadas pela musculatura de homem.

A identidade de Margarida é revelada quando o nome "Sérgio" é citado na terceira quadra. Porém, o sujeito lírico enfatiza uma contingência de identidade um tanto quanto contraditória: "do rapaz chamado Sérgio, / contido em Margarida/ (e aqui já não é mais/ verdadeira e recíproca)". A masculinidade, representada por "Sérgio", ressoa na feminilidade de "Margarida", destacando o que a estrutura corpórea não pode negar. O biológico abre espaço para uma subjetividade que não corresponde ao corpo habitado por "Margarida". Neste sentido, estamos diante de um espaço poético em que a questão de gênero cerceia o universo de criação de Waldo Motta e esboça um discurso de protesto, atribuindo-lhe um tom de denúncia, o que para nós caminha para discussões

[6] A escolha por estrofes organizadas em quadras enfatiza o valor popular empreendido por Motta neste poema. Longe de empregar um vocabulário preciosista e erudito, a voz lírica prefere se constituir pela simplicidade poética, e esta atitude de Waldo Motta colabora para que o leitor fique mais preso ao que se fala do que ao como se fala no poema. O discurso poético impera sobre os demais arranjos na construção de sentido pretendida nessa realização. O campo semântico está calcado no social transexual, há um registro do fracasso que é "a aquisição da identidade homossexual nas condições de vida de uma sociedade injusta" (SIMON, 2004, p. 202).

que, desde as lutas feministas de meados do século XX até os novos estudos sobre a sexualidade humana, consagrados como *Queer*, tentam dar visibilidade aos que fogem ao padrão binário e às imposições das "culturas masculinistas", ou melhor, promovem uma "crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam" (BUTHER, 2012, p. 22).

A pluralidade de Margarida é composta, "ao mesmo tempo", por "gente" e "flor". Nesta postura lírica, o sujeito enunciativo coloca-nos a condição humana dessa personalidade híbrida: "Margarida" sintetiza o humano e "margarida" constrói uma imagem singela e cândida, já que margarida é uma flor, que, conotativamente, assegura um deslocamento da imagem que o social faz de uma travesti. Tanto "Margarida" quanto "margarida" pertencem à mesma classe, impossibilitando qualquer tipo de diferenciação para com a concretude do humano esboçado pelo poeta.

No segundo movimento do poema, o desprezo daqueles que não enxergam a unidade ("criatura" e "flor") que se reúne em "Margarida", o sofrimento "dessa flor original" é assistido nos becos e nas vielas onde sua condição não é mais vista apenas com descaso, mas passa a ser a maneira com que uma travesti se torna produto para realizações de façanhas sexuais, comumente procuradas por indivíduos que não revelam suas identidades e não coadunam da mesma orientação sexual de "Margarida". A florescência desta acontece apenas "no monturo", local em que sua condição de diferente passa apenas pelo crivo do prazer e do desejo.

À parte da análise social, o nome "Margarida" nos remete ao mito[7] de Narciso. Na tradição grega, etimologicamente a palavra narciso é assim compreendida por Junito de Sousa Brandão:

> De qualquer forma, do ponto de vista etimológico, temos em [...] (Nárkissos) o elemento [...] (nárke), que, em grego, significa "entorpecimento, torpor", cuja base deve ser o indo-europeu (*s*)*nerg*, "encarquilhar, estiolar, morrer". Com o sentido de *torpor, nárke* já é empregado por Aristófanes, [...]. Relacionando-se, depois, com a flor *narciso*, que era tida por estupefaciente, *nárke* será a base etimológica de nossa palavra *narcótico* e toda uma vasta família com o elemento *narc-*. Sob este enfoque, [...] várias associações se poderiam fazer com a flor narciso: ela é "bonita e inútil"; fenece, após uma vida muito breve; é "estéril"; tem um "perfume soporífero" e é venenosa, tal qual o jovem Narciso, que, carente de virtudes masculinas, é estéril, inútil e venenoso. (BRANDÃO, 1987, p. 173)

[7] A leitura mítica realizada nos próximos parágrafos é feita considerando-se as referências claras às diversas mitologias no projeto literário de Waldo Motta.

A descrição sobre Narciso permite-nos associá-lo a uma imagem de beleza física que encantou mulheres, sendo "desejado pelas deusas, pelas ninfas e pelas jovens da Grécia inteira" (BRANDÃO, 1987, p. 175). Entretanto, sua beleza acabou conduzindo-o à morte, já que, ao contemplar sua imagem nas águas límpidas e puras da fonte de Téspias, apaixona-se por si mesmo e acaba por se afogar: "Procuram-lhe o corpo: havia apenas uma delicada flor amarela, cujo centro era circundado de pétalas brancas. Era o *narciso.*" (BRANDÃO, 1987, p. 181).

A transformação de Narciso em um narciso produz um diálogo com a imagem suscitada pelo sujeito lírico ao descrever "Margarida". A flor margarida também é conhecida por apresentar pétala de coloração branca, assim como a flor narciso. A florescência destas flores se dá por via da revelação da imagem refletida no espelho da água, no caso do mito de Narciso, e no espelho da alma em "Margarida", uma vez que o processo de revelação de uma *persona* híbrida e andrógina deu-se por vias de uma reflexão sobre si, em um processo de revelação daquilo que estava escondido no corpo masculino e que deixou florescer o lado feminino, a *anima*. A sexualidade decantada de "Margarida" é fruto do rompimento com o padrão social. O corpo masculino não corresponde com o interior. E, no caso, o corpo não torna a prisão daquilo que lhe é determinado culturalmente, já que "os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta" (BUTHER, 2013, p. 154). Entretanto, o fato de assumir sua sexualidade não representa o livramento das dificuldades enfrentadas por esta escolha. O "vegetar" é fardo de sua existência, condenada a vagar pelo submundo devido à violação das regras reiteradas para a manutenção de um discurso conservador, heterossexual, machista, "distinguindo o que é dizível do que é indizível (...) o que é legítimo do que é ilegítimo" (BUTHER, 2012, p. 102).

Ainda no terreno fértil da mitologia, na cultura iorubá, há um orixá que se caracteriza pela ambiguidade: é Logum Edé. Este mito é descrito por Reginaldo Prandi, em *Mitologia dos Orixás* (2001), como "metade Oxum, a metade rio,/ e é metade Erinlé, a metade mato." (PRANDI, 2001, p. 136). As duas metades de Logum Edé nunca podem se encontrar, por isso habita um tempo o rio, e assume o seu lado feminino, e noutro tempo mora no mato e torna-se um excelente caçador.

Nesta mitologia, há um episódio em que Logum Edé é possuído pelo seu pai Erinlé ou Oxóssi:

> Um dia houve uma grande festa no Orum
> e todos os orixás compareceram com suas melhores roupas.
> Logum Edé, contudo, não tinha roupas apropriadas,
> pois habitava o mato na beira do rio,
> como um pescador e caçador que de fato era,
> e como tal rudemente se vestia.
> Desejando demais comparecer à festa,
> Logum lembrou-se das roupas da mãe com que se disfarçava.
> Assim, foi ao palácio e roubou um belo traje de Oxum,
> vestiu-o e foi à festa como os demais.
> Todos ficaram muito admirados com sua beleza e elegância.
> "Quem é aquela formosura tão parecida com Oxum?", perguntavam.
> Há, que era muito curioso, chegou bem perto de Logum Edé
> e levantou o filá de contas que escondia o rosto do rapaz.
> Logum Edé ficou desesperado,
> pois logo todos saberiam de sua farsa.
> Saiu então correndo do salão para esconder-se na floresta.
> Foi quando Oxóssi o avistou e o seguiu, sem o reconhecer.
> Oxóssi encantou-se com sua beleza e o perseguiu mata adentro.
> E, junto do rio, quando o cansaço venceu Logum Edé
> e ele caiu, Oxóssi atirou-se sobre ele e o possuiu.
> (PRANDI, 2001, p. 141)

A sensualidade da figura do andrógino, descrita tanto no mito iorubá acima, quanto no mito de Narciso, corrobora para a descrição feita de "Margarida" por Waldo Motta. A condição de "atender" aos bofes, usando de vocabulários do universo homossexual, transvestido de mulher, integra-se perfeitamente ao nível de sedução que o ser dúbio suscita no imaginário humano, chegando ao ponto de um pai possuir o filho transvestido.

"Margarida" é um poema que transpõe barreiras, ao colocar o leitor frente à miserabilidade e à insignificância da vida humana representada no texto do poeta. A transexualidade alimenta a poesia de Motta, sem deixar com que a matéria elencada se decomponha em deboche e vulgaridade, substantivos quase sempre colados à figura da travesti. Integrando um tom realista à obra, Waldo Motta, no mesmo espaço performático, destaca o modo de a figura "Margarida" sobreviver: a prostituição é a saída para se manter em pé; o sexo e a sedução são suas armas. Desse modo, a sedução empreendida tanto em "Margarida" quanto em "Logum Edé" se dá por vias obscuras, na medida em que este é possuído pelo pai "Oxóssi" em uma floresta após a descoberta de uma farsa, enquanto aquela é procurada em becos que ocultam e apagam os envolvidos na teia do desejo e da repressão. A figura *trans* esboçada em ambos os textos direciona-

nos a pensar as causas que levam a sociedade a apartar os indivíduos que não fazem parte das condições heteronormativas.

Neste aspecto, pensar o presente é reivindicar o que ele exclui, é problematizar o discurso histórico e social[8]. A história Ocidental colabora para verificarmos as estratégias discursivas utilizadas para valorizar o masculino, idealizando-o como símbolo de virilidade e de força e, consequentemente, tomando-o como modelo, como mito. Pedro Paulo Oliveira (2004), na obra *A construção social da masculinidade*, mais especificamente no capítulo "Macho divinizado", faz uma análise detalhada daquilo que ele chamou de "bússola de orientação" para os comportamentos masculinos. Na argumentação do sociólogo, isto é fruto das mudanças sociais desencadeadas no transcurso da idade média para a idade moderna, assim sintetizadas pelo autor:

> (...) a formação do Estado nacional moderno e a criação de instituições específicas, como os exércitos, resultando nos processos de disciplinarização e brutalização dos agentes envolvidos, bem como o surgimento de ideais burgueses e dos valores de classe média, calcados no pragmatismo dos negócios, na personalidade moderada e no culto da ciência metódico-racional. (OLIVEIRA, 2004, p. 19).

O "desabrochar" de "Margarida" está submetido às consequências do projeto de construção social do masculino edificado ao longo do período sublinhado por Oliveira. Assumir sua condição de transexualidade, desabrochar, é correr o risco de sofrer as punições e ter um destino de incertezas e exclusões devido à tamanha transgressão.

Nas nove últimas estrofes do poema "Margarida", o sujeito lírico nega qualquer tipo de aproximação de "Margarida" e margarida, a não ser o fato de aquele ter um biotipo magro e "esguio", associando esta característica a um "estandarte" que carrega a bandeira do prazer e o sinal da exclusão. O transexual deixa de ser flor e torna-se "vaso público" "onde os assentados cagam adjetivos estúpidos". A desconstrução da imagem

[8] Pensamos, neste momento, nas discussões que Marcos Siscar (2010) faz no texto "Figuras do presente". Nele, o presente "se constitui, antes de mais nada, como um *efeito* de atualidade, como algo que *tornamos atual* para a consciência, através de um ato de atenção; existe nele uma *intencionalidade* que é preciso considerar" (SISCAR, 2010, p. 188). Assim, o caráter interpretativo que fazemos do presente é que atesta o valor e o direcionamento que podemos dar aos fenômenos que circunscrevem nossos dias. A questão existencial advinda da sexualidade é, então, presentificada na figura de "Margarida", tornando-se uma maneira de Waldo Motta olhar para esta questão, ao articular, discursivamente, sobre os imperativos que a história humana deixou de revisar e de reestruturar dentro das necessidades que o presente exige. O estado moderno, o tempo todo, legitimou, para reiterar, "divisões, classificações, distribuições e fronteiras" (BAUMAN, 1998, p. 28). Waldo Motta, assim, traz o estranho e torna-se um ao poetizar com uma matéria que socialmente é apagada, violando aquilo que está previamente imposto na teia social.

da flor margarida é nítida: "Margarida" é pálida, esbranquiçada, pela "falta de sangue"; toda sua vida foi "sugada".

Neste terceiro movimento do poema, há outro elemento que nos chama a atenção, são os vocabulários de valor negativo arranjados de modo a evidenciar a abjeção da condição social da *persona* lírica de Waldo Motta: "vidinha", "merda" e "verme". Todas essas palavras destacam o valor que é atribuído a esta escolha. Além disso, Waldo Motta usa a palavra "bicha" como estratégia poética para identificar "Margarida", o que, de certa forma, coloca a travesti como um representante também das causas *gays*; a diversidade de gênero é reiterada nas construções imagéticas que Waldo Motta faz de "Margarida", seja na ideia de estandarte, da cor, ou mesmo por ser uma bicha também.

A atividade poética de Waldo Motta sentencia uma visão de mundo que, por meio da poesia, nos faz refletir sobre os caminhos percorridos pela humanidade ao longo de sua evolução e de sua historicidade. As oposições entre os sexos e os gêneros sempre foram destacadas e evidenciadas para manter uma ideologia difusora de preceitos machistas e unilaterais daqueles que faziam e fazem as leis que fundam a democracia: o homem.

A lírica de Waldo Motta se porta como solução individual para um drama que não é restrito ao poeta. A exclusão social é identificada a todo o momento na sociedade – seja a mulher, o negro, o homossexual, o pobre, o pouco escolarizado, o judeu ou qualquer outra minoria social se sente marginalizada e anulada perante as "promessas da modernização"[9]. Acreditamos que a "afirmação da homossexualidade e o antagonismo social" fazem da poesia de Motta uma resposta literária e expressiva contra a falta de aceitação social.

Em "Margarida", notamos claramente o desabrochar de um indivíduo que fracassa diariamente na busca por dignidade e lugar. Aliás, a sociedade heteronormativa lhe deu

[9] Esta expressão é usada pela crítica Iumna Simon (2004) quando ela tece comentários acerca do projeto literário do poeta Waldo Motta: "O trabalho literário de *Bundo e outros poemas* nasce pois de uma consciência da exclusão social que pode revogar as categorias poéticas tradicionais e solicitar a reconsideração de atitudes e soluções literárias no quadro recente da poesia brasileira. Se o colapso da modernização também se dá no âmbito da arte, a questão que fica é o que podem fazer com o legado da experiência moderna aqueles setores excluídos que não usufruíram em quase nada as promessas da modernização e só sofreram, às vezes tragicamente, suas consequências, sobretudo numa sociedade tão espoliadora como a brasileira. O assunto nos dois livros reunidos neste volume é sempre o mesmo, a afirmação da homossexualidade e o antagonismo social, desenvolvido em variações temáticas e formais que se apoiam no potencial formulativo e conceitual do verso." (SIMON, 2004, p. 211).

um espaço, os becos e vielas, ressaltando-nos o caráter excludente daqueles que fogem aos roteiros integralmente masculinos ou femininos. A poesia de Waldo Motta sinaliza e marca o descompasso entre a liberdade suscitada pelo avanço democrático e o gozo pleno dessa liberdade. Se somos todos iguais perante a lei, por que se permitem tantas distinções? Essa pergunta parece banal, mas não temos respostas satisfatórias para ela se não aceitarmos o fato de nossa democracia ter bases solidificadas na busca frenética pelo poder. Assim, a existência dos excluídos garante a supremacia de outros, bem como a manutenção e a reiteração do sistema social construído sob a égide do capital.

Cremos, desta maneira, que o sujeito lírico edificado na poética do capixaba cria um eco que transita entre seu reino, a poesia, e a fonte que nutre seu posicionamento político e social. A poesia torna-se, na poeticidade de Motta, o local onde o sujeito usufrui da liberdade que se mostra tão relativizada na atualidade. O capitalismo formulou este princípio considerando-o uma estratégia importante para sua consolidação, no entanto, hoje, a liberdade é um direito obscuro e, muitas vezes, reprimido quando afeta as bases das estruturas de poder. A lírica é o local onde a voz não pode ser silenciada, é neste espaço que ela se pronuncia com mais altivez. O poeta, ao se pronunciar do poético sacralizado, dá à questão homossexual/transexual uma abordagem que se desloca do valor meramente profano a que, primeiramente, está veiculado; a poesia abre um espaço para versar sobre o não anulamento do ser na lírica, local para a salvação e redenção do eu, cujo destino é "combater a própria morte/ e o seu reino de mentiras."[10] (MOTTA, 1996, p. 59).

[10] Estes versos fazem parte do poema "Boa Esperança do Espírito Santo", em que o poeta Waldo Motta, faz uso do nome de um pequeno município do Estado do Espírito Santo, denominado Boa Esperança: "Boa Esperança, dom/ que me coube e partilho./ Embutido em teu nome,/ descobri o meu destino:/ combater a própria morte/ e o seu reino de mentiras./ Norte espírito-santense,/ Boa Esperança, aqui/ meu segredo se desvenda:/ quem eu sou e a que vim." (MOTTA, 1996, p. 59). No site oficial da cidade (http://www.boaesperanca.es.gov.br/default.asp, acesso em 27/09/2012), obtemos a seguinte informação: "Boa Esperança, uma terra nascida do impulso de energias positivas emanadas de sua própria denominação: Terra do Ouro Verde. Nossas grandes riquezas vêm de nossa própria terra, com uma agricultura diversificada e forte. A partir do ano de 1921, começaram a chegar os primeiros habitantes a Boa Esperança, com esperança de conseguir vida melhor.". Podemos notar que Waldo Motta faz um jogo com o nome da cidade do interior do Espírito Santo, cujo nome, "Boa Esperança", é o que sua poesia carrega, posto que através dela o sujeito partilhará seus segredos e seus mistérios.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. A criação e anulação dos estranhos. In: *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. (Vol. II)

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva – 3. ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CUNHA, Cilaine A. (1996). Marginalmente poéticos. *O popular*. Goiânia, 01/10/1996

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Prefácio. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998, p. 9-14.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. Macho divinizado. In: *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e a volta do sublime na poesia brasileira. In:

PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia e NASCIMENTO, Evando (org.). *Poesia hoje*. Niterói: EDUFF, 1998, p. 11-26.

_____(2004). *A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira:* Uma introdução ao debate. Disponível em: http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm. Acesso em: 10/05/2010.

MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996.

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

SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta. *Revista Novos estudos,* nº 70, 2004.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.

A RESISTÊNCIA SUBALTERNA DE SONMI~451 EM *CLOUD ATLAS*, DE DAVID MITCHELL

Davi Silistino de Souza (UNESP/IBILCE)[1]

Resumo: O debate acerca da resistência e do direito à existência dos subalternos ainda se faz necessário, em vista de a sociedade ocidental, em específico no contexto brasileiro, demonstrar atrasos e retrocessos relativos aos direitos das minorias. Frente a essa situação, a personagem Sonmi~451, uma das protagonistas do romance Cloud Atlas (2004), de David Mitchell, propicia reflexões interessantes acerca da resistência subalterna e da luta política contra discursos excludentes. Buscamos defender, dessa maneira, que Sonmi é capaz de se empoderar e defender o direito à existência dos subalternos, auxiliando no debate contemporâneo relativo às formas de resistência frente àqueles que propagam discursos de ódio, discriminação e intolerância.
Palavras-chave: Resistência subalterna; David Mitchell; Cloud Atlas.

O debate acerca da resistência e do direito à existência dos subalternos ainda se faz necessário, em vista de a sociedade ocidental, em específico no contexto brasileiro, demonstrar atrasos e retrocessos relativos aos direitos das minorias. Frente a essa situação, a personagem Sonmi~451, uma das protagonistas do romance *Cloud Atlas* (2004), de David Mitchell, propicia reflexões interessantes acerca da resistência subalterna e da luta política contra discursos silenciadores e excludentes. Começaremos nossa fala tratando de como o sistema vivenciado pela protagonista é subalternizante, por meio do conceito de biopoder (FOUCAULT, 2015), para, em seguida, explorarmos como é possível observar a resistência subalterna em Sonmi.

O desenvolvimento do biopoder constitui-se, de acordo com Foucault (2015), em duas frentes: uma mais disciplinar, voltada ao domínio dos indivíduos, e outra de ordem biopolítica, centrada no corpo-espécie. Dessa forma, notamos na primeira um tipo de controle de ordem ideológica, enquanto que na segunda, um de ordem corporal, em que o Estado interfere diretamente no corpo dos indivíduos ao adquirir acesso a dados estatísticos populacionais.

Em termos de disciplina, vemos uma tentativa, por parte dos que dispõem do poder, de adestrar e disciplinar o sujeito às normas sociais, tudo por meio de instituições, como a escola, os hospitais e o exército. De acordo com Diniz e Oliveira (2014),

> A disciplina não é uma instituição, nem um aparelho de Estado. É uma técnica de poder que funciona como uma rede que vai atravessar todas as instituições

[1] Graduado em Licenciatura em Letras (UNESP/IBILCE), Mestre em Letras (UNESP/IBILCE). Doutorando em Letras (UNESP/IBILCE). Contato: dsilistino@gmail.com.

> e aparelhos de Estado. Este instrumento de poder que atua no corpo dos homens usará a punição e a vigilância como principais mecanismos para adestrar e docilizar o sujeito, pois é a partir deles que o homem se adequará às normas estabelecidas nas instituições como um processo de produção que, a partir de uma "tecnologia" disciplinar do corpo, construirá um sujeito com utilidade e docilidade (p. 149-150).

Afastando-se de um conceito disciplinar relacionado à violência e à repressão, o Estado recorre a processos disciplinares com o objetivo de controlar populações e assujeitar corpos. Por meio de grande parte das instituições do Estado, o sujeito é adestrado às regras estabelecidas, as quais impõem dominações.

Na narrativa de Sonmi~451, conseguimos perceber claramente a forma como tanto os consumidores quanto os fabricantes[2] são muito influenciados e disciplinados pelas corporações dominantes na Coreia. De fato, ambos apresentam, de forma geral, uma docilidade e alienação com relação às imposições e às práticas antiéticas.

A primeira e uma das mais importantes formas de dominação das escravas é a alimentação. A bebida básica presente nas "refeições" das escravas é sabão. Durante a entrevista com o Arquivista, Sonmi~451 revela que "[...] nós raramente pensamos sobre a vida na superfície. Adicionalmente, Sabão contém 'amnesiads' designados para diminuir a curiosidade" (MITCHELL, 2004, p. 186, tradução nossa)[3]. Assim, a própria bebida, resultado do processamento e reciclagem de corpos dos fabricantes, contém elementos – amnesiads, cuja palavra assemelha-se à amnésia – responsáveis pelo domínio e disciplina das trabalhadoras escravas.

Além disso, todos os indivíduos dessa sociedade distópica vivem sob um sistema religioso/político, evidenciados pela presença de "catequismos". Isto é, regras morais a serem seguidas, como "Feliz é uma palavra no Segundo Catequismo: 'Caso eu obedeça aos Catequismos, Papa Song me ama; caso Papa Song me ame, eu sou feliz'" (MITCHELL, 2004, p. 231, tradução nossa).[4] Tais regras, provavelmente incorporadas por todos desde a infância, fazem com que haja ordem e disciplina na maioria da população.

---

[2] Termos utilizados por Mitchell para se referir aos cidadãos da Neo So Copros e às escravas geneticamente modificadas, respectivamente.

[3] ["[…] *we rarely wonder about life on the surface. Additionally, Soap contains amnesiads designed to deaden curiosity*"].

[4] [""*Happy is a word in the Second Catechism: 'Proviso I obey the Catechisms, Papa Song loves me; proviso Papa Song loves me, I am happy'*"].

Ao tratar agora do biopoder relacionado aos corpos-espécies, notamos um enfoque maior ao "[...] suporte dos processos biológicos [...]" (FOUCAULT, 2015, p. 150). Essa forma de poder manifesta-se no surgimento de tecnologias regulatórias e monitoradoras do funcionamento da vida e morte em uma população. Na realidade futurística em "*An Orison of Sonmi~451*", por exemplo, a ciência avança e seres clones são criados para serem utilizados como classe trabalhadora.

Segundo Foucault (2005), está envolvido nessa frente de biopolítica:

> [...] um conjunto de processos como a proporção dos nascimentos e dos óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população, etc. São esses processos de natalidade, de mortalidade, de longevidade que, justamente na segunda metade do século XVIII, juntamente com uma porção de problemas econômicos e políticos [...], constituíram, acho eu, os primeiros objetos de saber e os primeiros alvos de controle dessa biopolítica. É nesse momento, em todo caso, que se lança mão da medição estatística desses fenômenos com as primeiras demografias (p. 289-290).

Vemos o biopoder surgir do desenvolvimento da medicina e da medição estatística, na medida em que o Estado é capaz de, por meio de medições de dados quantitativos, determinar o motivo da redução ou ampliação de uma população. O Estado tem o controle sobre o nível de natalidade, mortalidade e longevidade, podendo ser criadas estratégias para melhorar certos índices.

Foucault (2015) percebe que, quanto maior a influência do Estado em termos de dados estatísticos, maior é a possibilidade de vigilância e controle ideológico. Dessa forma, ao mesmo tempo em que há um investimento na área da saúde, há uma maior retenção de informações da população. Questionamos, assim como Foucault, quais ações são tomadas pelo Estado sob posse dessas informações: será que todas as iniciativas tecnológicas em termos de saúde populacional e biopoder estão a favor da população inteira ou somente de uma parcela detentora desse poder?

Rabinow e Rose (2006) avançam ainda mais na genealogia de biopoder de Foucault e revelam as possibilidades contemporâneas trazidas pela medicina para o controle da vida das populações. Tratando do estudo de raças e da espécie humana, os autores identificam um movimento recente da medicina em estudar o mapeamento genético e a sequência dos DNAs. Dessa maneira:

> A própria ciência e o reconhecimento da variabilidade do genoma humano ao nível do nucleotídeo único abre, portanto, imediatamente uma nova via de conceitualização das diferenças entre populações – em termos geográficos e ancestrais – ao nível molecular (p. 42).

Nota-se que, para Foucault, o grande avanço do biopoder realiza-se em termos da análise estatística da saúde das populações; no entanto, para os pesquisadores anteriores, a medicina evolui para o nível molecular, podendo conter doenças ao modificar diretamente o sequenciamento do DNA dos indivíduos. Considerando na sociedade atual o não uso dessas tecnologias com o objetivo de controlar e dominar a população (o que não deixa de ser questionável!), Mitchell auxilia-nos a perceber modos em que os avanços tecnológicos da medicina podem ser utilizados para fins puramente econômicos e para fins de subjugação de seres vivos.

Destarte, como modelos do biopoder avançando para níveis moleculares, vemos personagens como Sonmi~451 e Yoona~939 sendo criadas geneticamente para o trabalho em restaurantes. Ao contrário do pensamento de Rabinow e Rose (2006), a ciência nem sempre funciona para o bem de todos os seres; muitas vezes um dos objetivos da evolução tecnológica é servir às necessidades da classe regente.

O biopoder na narrativa de Sonmi constrói-se na medida em que o Estado tem controle total da vida e da morte das escravas clones e também, bem como veremos a seguir, da vida dos cidadãos. As grandes corporações criam modos de geneticamente criar pessoas para trabalhar de graça. E, como visto antes, no momento em que perdem a função, isto é, se desgastam e não são tão produtivas, enviam-nas para o matadouro, onde são transformadas em alimento para outros clones. No seguinte excerto, Sonmi revela os mecanismos presentes nesse esquema de escravidão:

> Fabricantes. Não custamos quase nada para sermos manufaturados e não temos nenhuma estranha ânsia por uma vida melhor e mais livre. Xpiramos convenientemente depois de quarenta e oito horas sem um Sabão especializado e, portanto, não podemos fugir. Somos um maquinário orgânico perfeito. Você ainda sustenta que não há escravos em Nea So Copros? (MITCHELL, 2004, p. 325, tradução nossa)[5].

[5] ["*Fabricants. We cost almost nothing to manufacture and have no awkward hankerings for a better, freer life. We conveniently xpire after forty-eight hours without a specialized Soap and so cannot run away. We are perfect organic machinery. Do you still maintain there are no slaves in Nea So Copros*?"].

Esse é um sistema perverso, alienador de escravos por meio do Sabão e dos consumidores por meio da disciplina e dos catecismos. A respeito da alienação, Sonmi~451 evidencia a seu entrevistador de que maneira o Estado é capaz de manter uma estrutura escravocrata acobertada:

> Escravizar um indivíduo pesa nas suas consciências, Arquivista, mas escravizar um clone é o mesmo que adquirir o último modelo de um ford de seis rodas, eticamente. Porque vocês não conseguem discernir nossas diferenças, vocês acham que não temos nenhuma. Mas não se engane: até mesmo os fabricantes da mesma linha genealógica, cultivados no mesmo útero artificial, são tão singulares quanto os flocos de neve (MITCHELL, 2004, p. 187, tradução nossa)[6].

Por meio dessa fala poética, Sonmi expõe a forma como os consumidores apagam e assujeitam os fabricantes, considerando-os como simples posse. E é, de fato, assim que se constitui um regime escravocrata. Ou seja, quando um certo grupo de indivíduos é visto como mero objeto ou uma comodidade, um produto pronto para a troca ou venda.

Rabinow e Rose (2006) insistem que "A genômica contemporânea é principalmente dirigida às condições da doença, ao invés de características gerais, tais como inteligência ou personalidade" (p. 43). No entanto, seguindo as revelações de Foucault, um sistema capitalista, ideologicamente perverso, é capaz de se aproveitar das inovações tecnológicas com o objetivo de não somente vigiar e controlar a população, mas também beneficiar um determinado grupo no poder.

Notamos, inclusive, o biopoder por meio da modificação genética não limitada às escravas clones. Por meio de Hae-Joo Im, companheiro de viagem de Sonmi, os leitores sabem um pouco mais como é uma família de consumidores, em geral. Em uma conversa com a clone, Hae-Joo nos mostra que "Os dois pais eram concepções naturais, confessou, os quais venderam a quota do segundo filho, a fim de conseguir que Hae-Joo fosse genomado corretamente" (MITCHELL, 2004, p. 227, tradução nossa)[7].

Desse modo, conferimos a utilização dos próprios consumidores e dos avanços tecnológicos para que os filhos tenham acesso a um sequenciamento de DNA sem a

[6] ["*To enslave an individual troubles your consciences, Archivist, but to enslave a clone is no more troubling than owning the latest six-wheeler ford, ethically. Because you cannot discern our differences, you believe we have none. But make no mistake: even same-stem fabricants cultured in the same wombtank are as singular as snow-flakes*"].
[7] ["*Both parents were random conceptions, he confessed, who sold a second child quota to get Hae-Joo genomed properly*"].

presença de doenças e problemas genéticos. Entretanto, é deixado claro que há um preço a pagar pelos benefícios do biopoder: somente vendendo os direitos de ter um segundo filho, melhora-se geneticamente o primeiro. Nessa realidade de Mitchell inclusive questionamos: até onde os cientistas chegam em termos da criação e modificação genética? Qual o preço a ser pago por esses avanços? Quem, de fato, tem acesso às tecnologias científicas?

Consideramos o biopoder e as novas tecnologias importantes para o desenvolvimento da espécie e para o combate de doenças. No entanto, julgamos que a ideologia hegemônica, priorizadora de certos grupos, impede o acesso universal e chega a prejudicar a vida dos subalternos. Se os pesquisadores ainda não fazem uso das novas tecnologias da medicina com o objetivo de explorar os seres humanos, Mitchell conceitualizou as possibilidades futuras dos usos predatórios e abusivos.

Justamente por causa do desenvolvimento tecnológico da medicina, vemos que a forma de escravidão presente na quinta narrativa é muito diferente da presente no período colonial. No contexto de Sonmi, a escravidão funciona de modo velado, baseado na alienação da população e dos escravos. Assim, vários artifícios são criados para que seja aceitável a existência de trabalhadores assalariados vivendo em função do trabalho.

Ademais, percebemos que nesse período futuro há a necessidade de uma narrativa falsa explicando os passos a serem tomados na vida, ao menos no caso das clones manufaturadas para trabalhar em restaurantes. Não é de bom grado o fato de as escravas irem direto para o matadouro após ficarem desgastadas. Em virtude disso, há toda uma justificativa inventada. Sonmi conta, durante a entrevista, que todo ano há uma cerimônia, denominada "Sermão da estrela", cujo objetivo é colocar uma estrela no colar de cada escrava. Assim, ao chegar a doze, a escrava é levada para o Havaí, onde teria a sua "aposentadoria":

> O elevador então levava essas irmãs sortudas com doze estrelas para serem transportadas até a Arca do Papa Song. Para as que saem, é uma ocasião momentânea: para as que sobram, uma inveja aguda. Depois, víamos Sonmis, Yoonas, Ma-Leu-Das e Hwa-Soons sorridentes em 3-D enquanto embarcavam para o Havaí, chegavam à Xultação, e finalmente eram transformadas em consumidoras com anéis de alma (MITCHELL, 2004, p. 186, tradução nossa)[8].

[8] ["*The elevator then took those lucky Twelvestarred sisters for conveyance to Papa Song's Ark. For the xiters, it is a momentous occasion: for the remainder, one of acute envy. Later, we saw smiling Sonmis, Yoonas, Ma-Leu-Das, and Hwa-Soons on 3-D as they embarked for Hawaii, arrived at Xultation, and finally were transformed into consumers with Soulrings*"].

Aqui, identificamos a perversidade dessa dominação: é prometido um mundo de possibilidades às escravas, caso atuem e trabalhem da forma correta. No entanto, como conferimos anteriormente, o futuro dessas é o abatimento. De modo muito semelhante, já notamos na contemporaneidade situações bem similares quando se trata da escravidão indireta ou acobertada. Modelos tornadas escravas sexuais, crianças vendidas para a retirada e venda de órgãos, trabalhadores (em fazendas, indústrias, e casas privadas) vivenciando regimes escravocratas modernos, nos quais recebem salários irrisórios e condições miseráveis de sobrevivência[9].

Mesmo após consequências danosas causadas pela escravidão nos séculos anteriores, as sociedades atuais tentam acobertar a escravidão, mantendo regimes de trabalhos extremamente precários. Dessa forma, qual é a garantia, em períodos futuros com o avanço tecnológico, de não haver uma forma semelhante à neo-escravidão de Mitchell? Julgamos que as projeções para o futuro em Cloud Atlas nada mais são do que uma reflexão acerca das circunstâncias atuais e da forma como os seres humanos tendem a repetir erros desastrosos do passado.

Apesar de a prospecção de futuro imaginado e criado por Mitchell pareça disfórico, a protagonista desse capítulo desponta como uma das vozes ímpares para a constituição de resistência na obra. Gostaríamos de concluir nossa fala mostrando que a resistência de Sonmi se constrói na medida em que a escrava adquire voz de duas formas: na escrita de Declarações, manifesto contra o governo corpocrático e suas práticas subalternizantes, e na entrevista gravada, concedida ao Arquivista.

Ao escrever o manifesto, a personagem detalha sua responsabilidade e presença no texto, criticando e questionando as ações extremistas, duais, escravocratas e heterárquicas do governo de Nea So Copros:

> Eu, somente eu, escrevi Declarações durante três semanas em Ulsukdo Ceo […]. Durante a escrita, consultei um juiz, um estudioso de genoma, um estudioso em sintaxe, e o general An-Kor Apis, mas os catecismos elevados de Declarações, sua lógica e ética, condenados no meu julgamento como 'a perversão mais feia nos anais das depravações', foram frutos da minha mente,

[9] Links para sites de notícias evidenciando casos de escravidão na atualidade: https://www.theguardian.com/uk-news/2016/may/24/four-relatives-jailed-for-making-vulnerable-men-worklike-slaves-in-wales; e http://g1.globo.com/economia/trabalho-escravo-2014/platb/.

> Arquivista, alimentados por xperiências que narrei a você nessa manhã (MITCHELL, 2004, p. 346-347, tradução nossa)[10].

Mais do que isso, a protagonista sabe da potencialidade de suas palavras e da impossibilidade de os poderosos desse governo abafarem ou silenciarem sua voz: "Minhas ideias foram reproduzidas um bilhão de vezes. […] Como Seneca alertou Nero: não importa quantos de nós você matar, nunca irá matar seu sucessor" (MITCHELL, 2004, p. 349, tradução nossa)[11]

Finalizando, o movimento de Sonmi~451 é tão forte e sua voz tão potente que, várias décadas após sua morte, no sexto e último capítulo "Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After", sua existência é ainda lembrada. Seja como uma entidade deificada e com os preceitos fundamentando a moral e ética de um povo tribal, seja como uma figura relevante com ideias elevadas estudada pela protagonista Meronym, Sonmi resiste e seus ideais reverberam no tempo/espaço.

Referências

DINIZ, F. R. A.; OLIVEIRA, A. A. Foucault: do poder disciplinar ao biopoder. *Revista Scientia*, Sobral, v. 2, nº3, p. 143-158, nov. 2013/jun 2014.

FONSECA, J. P. A. Normalização e bio-poder na obra de Michel Foucault. *Theoria* - Revista Eletrônica de Filosofia, Pouso Alegre, v. 4, n. 11, p. 75-90, 2012.

FOUCAULT, M. Aula de 17 de março de 1976. In: _____. *Em defesa da sociedade*: Curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 285-315.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1*: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 3 ed. São Paulo, Paz & Terra, 2015.

MITCHELL, D. *Cloud Atlas*. London: Random House, 2004.

RABINOW, P.; ROSE, N. O conceito de biopoder hoje. Política & Trabalho: *Revista de Ciências Sociais*, João Pessoa, n. 24, p. 27-57, 2006.

[10] ["*I, only I, wrote Declarations over three weeks at Ulsukdo Ceo […]. During its composition I consulted a judge, a genomiscist, a syntaxist, and General An-Kor Apis, but the Ascended Catechisms of Declarations, their logic and ethics, denounced at my trial as 'the ugliest wickedness in the annals of deviancy,' were the fruits of my mind, Archivist, fed by xperiences I have narrated to you this morning*"].
[11] ["*My ideas have been reproduced a billionfold. […] As Seneca warned Nero: No matter how many of us you kill, you will never kill your successor*"].

HOMOEROTISMO & PROSTITUIÇÃO MASCULINA: GIGOLÔ, GAROTO DE PROGRAMA OU ACOMPANHANTE?

Dorinaldo dos Santos Nascimento (UFU)[1]

Resumo: O propósito deste trabalho é discutir pela inter-relação entre homoerotismo e prostituição masculina questões vinculadas ao sujeito prostituto, masculinidades e relações de poder entre homens que se prostituem e personagens clientes homossexuais. Para tanto, por meio de interlocução teórico-crítica entre estudos literários e culturais, analisamos o conto "Bofe a prazo fixo" (1979), que integra o livro *Teoremambo*, de Darcy Penteado.
Palavras-chave: Homoerotismo; Prostituição masculina; Darcy Penteado

O que seria um bofe a prazo a fixo? O provocativo título da narrativa analisada neste trabalho ao primeiro olhar é uma sarcástica paródia a anúncios de venda. Como se a voz narradora anunciasse: eis um bofe a prazo fixo, quem desejaria alugá-lo? Só que diferentemente de objetos de comércio inanimados, na narrativa anuncia-se o aluguel de um corpo humano masculino, um bofe, para ser mais preciso. De modo que na configuração dada no sentido da objetificação do sujeito enquanto produto de mercado com valor de uso e troca, através de e pelo corpo, o sexo pode ser lugar de negócio e ganho, assim, configurando-se numa dimensão mercadológica e espaço de circulação do desejo. O corpo do bofe torna-se um corpo monetizável e intercambiável no âmbito daquilo que socialmente é designado como prostituição.

O termo "bofe", de acordo com *Aurélia: a dicionária da língua afiada* (2006), de Victor Ângelo e Fred Libi significa homem heterossexual ou homossexual ativo. Na narrativa em discussão, os personagens Ângelo e seu primo representam os bofes. Os dois são rapazes muito jovens, moradores de um empobrecido bairro periférico paulistano, totalmente constituídos pela régua da masculinidade hegemônica ao expressarem, prototipicamente, uma corporeidade, discursividade e gestualidade nos moldes hegemônicos para o sujeito masculino.

Neste trabalho adotamos o conceito de "masculinidade hegemônica", conforme pensado, pela hoje, cientista social australiana Raewyn Connell[2] (1995; 1997). Partindo

1 Doutorando em Estudos Literários (UFU). Graduado em Letras pela Faculdade Dom Luiz de Orleans e Bragança; Mestre em Letras (UFS). E-mail: dori.s.n@hotmail.com

2 Considerando que parte da academia brasileira, assim como outros setores sociais do país rejeita e/ou enxerga com desconforto a inserção intelectual de pessoas às margens da ordem de gênero em suas hierarquias, é relevante informar que a professora Raewyn Connell (Universidade de Sydney), é

do pressuposto de que há várias masculinidades, socialmente construídas em cada cultura, tempo, espaço, em campos simultâneos inter-relacionados de relações de poder – nas relações de homens com mulheres (desigualdade de gênero) e nas relações dos homens com outros homens (desigualdades baseadas em sexualidade, etnicidade, idade etc.), Connell em *La organización social de la masculinidad*, tendo em vista a nossa sociedade ocidental, propôs definir "masculinidade hegemônica", "[…] como a configuração da prática genérica que incorpora a resposta comumente aceita ao problema da legitimidade do patriarcado, que garante (ou assume-se garantir) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres"[3] (CONNELL, 1997, p. 39, tradução minha). Conceito e bases teóricas repensados, ampliados em trabalhos posteriores (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013).

O corpo-prostituto ultramásculo, hiperviril, de um suposto "homem de verdade", constitui um "personagem" supervalorizado na prostituição masculina, aderente à fantasia e aos desejos de sujeitos homossexuais financiadores do sexo pago, os quais não conseguem se esquivar de certa obsessão, fascínio e reverência à masculinidade hegemônica no anseio de pagar para ter relações sexuais com um "heterossexual másculo" ou a caricatura dele. Este corpo-prostituto hiperviril entra no jogo de encenação incorporando um padrão rentável para ele, o qual, sem abrir mão dos protótipos corporais, gestuais e discursivos da masculinidade nos moldes hegemônicos, reflete a constituição de uma identidade masculina configurada sob o estado de regulação, vigilância e provação (BADINTER, 1993; DAMATTA, 1997; TREVISAN, 1998; NOLASCO, 1993; 1995; 1997; KIMMEL, 1998; 2003; WELZER-LANG, 2001; 2004), que o sujeito da masculinidade hegemônica, no âmbito relacional, impõe para si diante de outrem (BOURDIEU, 2014).

Desse modo, segundo o antropólogo Miguel Vale de Almeida em *Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*, como ideal e esforço regulatório

> […] a masculinidade hegemônica é um modelo cultural ideal que, não sendo atingível por praticamente nenhum homem, exerce sobre todos os homens um efeito controlador, através da incorporação, da

transexual feminina, tendo nascido sob a designação cultural Robert Willliam Connell, nome sob o qual assinou vários de seus principais textos.

3 "[…] como la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinanación de las mujeres. (CONNELL, 1997, p. 39).

> ritualização das práticas da sociabilidade quotidiana e de uma discursividade que exclui todo um campo emotivo considerado feminino (ALMEIDA, 2000, p. 16).

Nessa ordem de pensamento, os dois personagens primos apresentam constituição física máscula, Ângelo, "corpo bem modelado com ombros fortes e pernas alongadas" (PENTEADO, 1979, p. 94), o primo, com "corpo atlético, elaborado pelo futebol dos domingos e pela bigorna da oficina" (PENTEADO, 1979, p. 93). Ou seja, ambos possuem uma corporeidade anuente a uma ideia hegemônica de virilidade, pujança, força, como elementos identificadores e chancelares para os sujeitos masculinos. Aliado a isso, expressam-se em uma linguagem que mimetiza pela ficção o falar de homens rústicos com baixa escolaridade. E não apenas isso, para completar o combo do pernicioso do elogio da masculinidade hegemônica dos personagens, eles mantêm uma postura, gestualidade e identidade por meio das quais se reconhecem e, também são identificados socialmente, como sujeitos heterossexuais, embora se prostituam com clientes homossexuais na clandestinidade.

De modo que enunciando frases como: "Sô macho, pô"; "Coisa de home"; ou ainda: "se desde o princípio você não deixar fazê certas coisa, eles respeita e aceitam"; "tem certas coisa que não tem dinheiro que pague". O "certas coisa" a que se referem e tanto temem os personagens, os bofes machos, é ameaça do feminino sob o espectro da homossexualidade masculina. Ameaça que expõe as relações de poder no contexto patriarcal ancoradas em múltiplas construções naturalizadas pelo/para o masculino por meio das quais ele deseja diferenciar-se do feminino sendo o elemento ativo e, portanto, dominador. Sob esse pressuposto, o sujeito é masculino, macho (não-fêmea) porque "não dá", advindo daí a grave implicação em ser passivo na relação sexual com outro homem. Os bofes da narrativa alugam o seu corpo monetizável e intercambiável com clientes homossexuais colocando a zona erógena anal deles como algo inviolável e que não teria preço, conforme afirma o próprio Ângelo.

Diante desta configuração, temos algumas interpelações: Quais seriam as motivações para os bofes da narrativa se prostituírem? Qual o *modus operandi* deles? E os benefícios adquiridos pela prática do sexo pago?

O imperativo da necessidade monetária é a motivação evidenciada pelo narrador para a decisão dos personagens. Ângelo, com o precário salário de operário, pressionado pelo pai da sua noiva grávida, sem dinheiro para o casamento nem para o aborto; o seu

primo, um subempregado em uma oficina. O primo de Ângelo depois que abandonou os limitados programas de finais de semana no bairro operário onde vivia e passou a frequentar o centro, lá notou "outras possibilidades" tendo "algumas aventuras ocasionais" com homossexuais. Até que seu corpo atlético foi notado "respeitável senhor do Alpha Romeo", que no terceiro encontro o levou para passar um final de semana na praia em Ubatuba. "Com um 'banho de loja' nas butiques da Augusta, corte novo nos cabelos e uma recauchutada nos dentes, o garoto ficou parecendo outra pessoa" (PENTEADO, 1979, p. 94). E após um mês, deixou o emprego na oficina e montou uma por conta própria.

Esse primo apresenta a Ângelo um senhor rico em boa situação financeira e, desse modo, o insere na "nova modalidade de trabalho". O senhor fica entusiasmado com a "atuação profissional" do garoto; aceita, a princípio a contragosto, as condições impostas por Ângelo, "como se aquilo fosse um contrato de trabalho" (PENTEADO, 1979, p. 95). Vejamos as condições e desdobramentos entre Ângelo e o senhor amante financiador:

> – Sou noivo e vô casar daqui a dois meses. Depois, se Deus quiser, não vou pensar mais nessas coisa. E acrescentou, tentando dar um ar cínico à frase: – Se quiser, é aproveitar enquanto der tempo. Foi então o que o tal senhor respeitável fez: não se limitou apenas aos finais-de-semana, exigindo também o comparecimento de Ângelo nos dias úteis e pagando, é lógico, tarifas extras que incluíam as corridas de táxi até o apartamento de Higienópolis e a volta ao bairro operário. Quando chegou ao altar, Ângelo estava pesando três quilos a menos. Em compensação conseguira o suficiente para todas as despesas do casamento, saldara de uma só vez as prestações restantes da tevê a cores, fizera um pé de meia que garantia ajuda aos pais por alguns meses e ainda recebeu de presente […] uma linda mobília de quarto em pau-marfim, toda marchetada em embuia [*sic*] e mogno.

Pela interlocução entre ficção e realidade sociocultural, os bofes a prazo fixo, de Darcy Penteado, além da denominação irreverente, se configuram em uma categoria singular pelo borramento de fronteiras dentre as modalidades de prostituição, considerando alguns estudos antropológicos: *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo* (1987) de Néstor Perlongher; *A prostitute's progress: male prostitution in scientific discourse* (2003) de John Scott; *Male Prostitution: Pathology, Paradigms and Progress in Research* (2007) de David Bimbi; *Homens no mercado do sexo*: fluxos, territórios e subjetivações (2016) de Daniel Kerry dos Santos e '*Vamos fazer uma*

sacanagem gostosa": *Uma etnografia da prostituição masculina carioca* (2017) de Victor Hugo Barreto.

Essas pesquisas cooperam para o esclarecimento da questão, de modo que o "bofe a prazo a fixo" não é simplesmente um garoto de programa que se prostitui com tempo fracionado, limitado em horas; não figura como gigolô, uma vez que não reside com o mantenedor; e pelo *modus operandi* e condições da prática sexual-monetária e extramonetária, se assemelha com o serviço de acompanhante, mas também não o é plenamente, porque baseia-se no pacto de exclusividade, o que contraria a atividade de acompanhante.

Os bofes, Ângelo e seu primo, em troca de dinheiro e bens materiais/simbólicos de várias ordens, permitem-se alugar o corpo e companhia regularmente, por isso, a expressão, "a prazo fixo". Sendo fixo também o sujeito desejante e pagante, identificados pelo narrador como senhores homossexuais em idade avançada, que exigem uma espécie de contrato de exclusividade, segundo o qual, admite-se no máximo o "bofe" ter parcerias femininas (namorada, noiva, esposa), jamais, outro homossexual mantenedor. Entre os bofes e os homossexuais é estabelecida uma relação econômico sexual a partir de várias tensões, como a diferença de idade, de classe, e de posições sexuais.

De modo que esse cruzamento contrastante nos níveis etário, socioeconômico/cultural e de papéis sexuais desdobra-se um sinuoso jogo de relações poder; em um profícuo espaço de exercício de micropoderes no nível do cotidiano, denominados por Michel Foucault (2017) em *Microfísica do poder* como "poderes periféricos e moleculares" entre os sujeitos. Numa visão mais complexificada, sem cairmos somente no âmbito da objetificação e assujeitamento de Ângelo e seu primo, os "bofes", embora não ignoremos neles o imperativo da necessidade, da condição de precariedade desencadeante para o seu processo de prostituição, consideramos mais lúcido situá-los em um intrincado jogo de poder, intercambialidades, negociações e capacidade de agência.

Sendo assim, de um lado, Ângelo e seu primo reúnem as condições eróticas: juventude e masculinidade, tão desejadas por quem as financia, permitindo-lhes o desfrute de uma série de bens de consumo, ascensão social, possibilidades de aquisição de novos círculos de relacionamentos, inserção cultural, e ainda impõem a preferência

afetiva com mulheres em paralelo à relação com seus clientes/mantenedores; e do outro lado, os personagens homossexuais, homens de meia idade, que satisfazem seus desejos erótico-sexuais como sujeitos desejantes/desejados, e por meio do capital financeiro que detém tentam exercer algum controle dos "bofes" pelo poder de distribuição do dinheiro e de outras recompensas materiais e simbólicas. Eis o jogo de negociações, poder e intercambialidades entre os coparticipantes do negócio do sexo.

Referências

ALMEIDA, Miguel Vale de. **Senhores de si**: uma interpretação antropológica da masculinidade. 2. ed. Lisboa: Fim de Século Edições, 2000.
BADINTER, Elisabeth. **XY**: sobre a identidade masculina. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
BARRETO, Victor Hugo de Souza**. "Vamos fazer uma sacanagem gostosa"**: Uma etnografia da prostituição masculina carioca. Niterói-RJ: EDUFF, 2017.
BIMBI, David. Male Prostitution: Pathology, Paradigms and Progress in Research. **Journal of homosexuality**, New York, NY, USA, nº. 53, p. 7-35, fev. 2007.
BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria H. Kuhner. 4. ed. Rio de Janeiro: Best bolso, 2014.
CONNELL, Robert William. La organización social de la masculinidade. **Isis Internacional – Ediciones de las mujeres**, nº. 24, Santiago, Chile, p. 31-48, jun. 1997.
_____; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos feministas**, Florianópolis, SC, vol. 21, n. 1, p. 241-282, jan./abr. 2013.
_____. Políticas da masculinidade. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, RS, v. 20, n. 2, p. 185-206, jul./dez 1995.
DAMATTA, Roberto. Tem pente aí? Reflexões sobre a identidade masculina. In: CALDAS, Dario (Org.). **Homens**. São Paulo: Senac, 1997. p. 31-50.
FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
KIMMEL, Michael S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes antropológicos**. Porto Alegre, RS, ano 4, nº. 9, p. 103-117, out. 1998.
_____. **Masculinity as homophobia**: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity. 2003. Disponível em: https://sites.middlebury.edu/KimmelMasculinityasHomophobia.pdf. Acesso em: 12 de março de 2018.
LIB, Fred; VIP, Ângelo. **Aurélia**: a dicionária da língua afiada. São Paulo: Editora Bispo, 2006.
NOLASCO, Sócrates. A desconstrução do masculino: uma contribuição crítica à análise de gênero. In: NOLASCO, Sócrates (Org.). **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 15-29.
_____. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
_____. Um "homem de verdade". In: CALDAS, Dario (Org.). **Homens**. São Paulo: Senac, 1997. p. 13-30.

PENTEADO, Darcy. Bofe a prazo fixo. In: _____. **Teoremambo**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979, p. 91-96.

PERLONGHER, Néstor Osvaldo. **O negócio do michê**: prostituição viril em São Paulo. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SANTOS, Daniel Kerry dos. **Homens no mercado do sexo**: fluxos, territórios e subjetivações. 372 f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, UFSC, Florianópolis, 2016.

SCOTT, John. A prostitute's progress: male prostitution in scientific discourse. **Social Semiotics**, Brisbane, Queensland, AU, v. 13, n.º 2, p. 179-199, ago. 2003.

TREVISAN, João Silvério. **Seis balas num buraco só***:* a crise do masculino. Rio de Janeiro: Record, 1998.

WELZER-LANG, Daniel. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo. In: SCHPUN, Mônica Raisa (Org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004, p. 107-128.

_____. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Estudos Feministas**, Florianópolis, SC, v. 9, nº. 2, p. 460-482, fev. 2001.

O *queer* é o monstro: transexual e literatura contemporânea em *As fantasias eletivas*

Luciane Bradbury[1]

Resumo: A partir da teoria *queer* pretende-se analisar uma obra literária contemporânea, *As fantasias eletivas* (2014), de Carlos Henrique Schroeder, em sua personagem Copi, uma travesti. Acredita-se que o texto literário, como dispositivo discursivo, presta-se como possibilidade à análise social, podendo-se utilizá-lo para evidenciar como sujeitos que não seguem padrões binários de comportamento podem ser marcados pela anormalidade, aproximando-os assim do conceito de monstro. Pretende-se ainda trazer a reflexão do quanto a literatura tende a cumprir uma função aparentemente paradoxal, podendo colaborar para legitimação de discursos normalizadores, mas, ainda, apresentar possibilidade para a sociedade compreender outras formas de existir, dando voz às margens, por meio de personagens plurais.
Palavras-chave: Literatura contemporânea; Teoria *queer*; As fantasias eletivas.

A teoria *queer* é uma vertente de estudos que traz à reflexão normas sociais que marcam os sujeitos contemporâneos, analisando, historicamente, a crença nos poderes e efeitos da sexualidade na formação da sociedade. Fica evidente como, a partir de uma construção social, a heterossexualidade é normalizada e naturalizada, criando assim, em contraponto sujeitos marcados pela anormalidade.

Importantes autores desde Foucault, como Eve Kosofsk Sedgwick e Judith Butler vão nos fazer compreender, através de seus estudos sobre heterossexualidade compulsória e performatividade, a necessidade de desvincular-se a prática sexual heteronormativa da ordem do natural, percebendo-se, portanto, que a sexualidade é algo construído de maneira compulsória.

A teoria *queer* é, portanto, uma reflexão para todos, não apenas homossexuais, mas um convite ao questionamento da performatividade dos comportamentos e da hierarquia social de gêneros. De como a heteronormatividade é usada para validar aqueles que têm voz em sociedade. Há de se admitir que há uma multiplicidade de vivências de gênero, de sexualidade, de afetividade e aqueles que ousam vivê-las são monstrificados, silenciados, ridicularizados, inspirando medo, abjeção e violência.

A escolha do texto literário está amparada pela crença de que a literatura se presta à análise social. Portanto, Copi, a personagem travesti do livro *As fantasias eletivas* (2014), de Carlos Henrique Schroeder, será trazida para a reflexão da representatividade

[1] Graduada em Letras (UNIASSELVI). Contato: lucianebradbury@gmail.com.

deste grupo na sociedade contemporânea. Segundo Richard Miskolci, em *A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica de normalização*, essa análise pode se dar:

> (...) a partir da percepção de que não são sujeitos que têm experiências, mas, ao contrário são experiências que constituem os sujeitos. Assim, elas criam sujeitos marcados por processos sociais que precisam ser reconstituídos, explícitos e analisados pelo pesquisador. (2009, p. 173).

Parte da literatura contemporânea brasileira demonstra estar conectada com a realidade histórica, trazendo à representação pessoas intersex através de seus personagens, como forma de multiplicação das diferenças, buscando subverter os discursos totalizantes e autoritários que ainda hoje ditam a normalidade heterossexual. Segundo Preciado, no artigo *Multidões queer: notas para uma política dos "anormais"*:

> A tomada da palavra pelas minorias queer é um advento não tanto pós-moderno como pós-humano: uma transformação na produção, na circulação dos discursos nas instituições modernas (da escola à família, passando pelo cinema ou pela arte) e uma mutação de corpos. (2011, p. 14).

Importante ressaltar que pensar a literatura problematizando as categorias de identidade traz ao questionamento os mecanismos de regulação que legitimam e reforçam modelos sociais de heterossexualidade e normas de gênero.. Em pesquisa de 2012, intitulada *Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo* (2010, p. 47-52), a pesquisadora Regina Dalcastagnè traz uma amostra de romances contemporâneos publicados por editoras brasileiras hegemônicas, a pesquisa demonstra que personagens de "outro" sexo, ou seja, que não masculino ou feminino, não tiveram papéis de protagonista e nem mesmo narrador, aparecendo em 0.1% dos romances como coadjuvantes. A predominância de heterossexuais também é um dado a ser observado, com 81% das personagens nos livros pesquisados.

Quando, ao analisar a pesquisa de Regina Dalcastagnè, evidencia-se "romances publicados por importantes editoras brasileiras" percebe-se o quanto o mercado literário pode servir também como estratégia biopolítica que reflete a heteronormatividade e a vinculação do sexo biológico com o gênero como normais e naturais em sociedade.

Nesse sentido a literatura pode ser vista como a cumprir uma função aparentemente paradoxal na sociedade contemporânea, legitimando grupos e discursos normalizados e normalizadores, mas, ao mesmo tempo, apresentando potencial para a resistência.

Monstruosidade *queer*, a personagem Copi

A personagem Copi é argentina, foi jornalista de formação em Buenos Aires e mora em Balneário Camboriú, cidade do litoral catarinense, é escritora e se prostitui. Conhece o personagem Renê, que é recepcionista de hotel e a personagem principal do livro.

Renê é ciumento, apresenta um histórico de violência a mulheres e já agrediu um travesti em seu trabalho, inclusive ao longo do livro vamos entendendo que ele está proibido de aproximar-se da ex-companheira e do filho por medida judicial. Sabemos que sociedades patriarcais legitimam a violência contra mulher como forma de manter a supremacia do masculino e que, portanto, Renê encontra-se inserido nessa cultura.

Muito embora se afirme, em notícias jornalísticas que trazem entrevistas com o autor Carlos Henrique Schroeder sobre o livro - como ao site *O Globo*, em 2014 com o título *Carlos Henrique Schroeder usa experiência como recepcionista de hotel em novo romance* - que Copi rouba a cena, não é difícil perceber que Renê, o homem cisheterosexual, é a personagem principal.

Além disso, nas mesmas entrevistas, há a descrição da amizade que se dá entre as personagens como improvável. Podemos pensar que o termo amizade improvável torna-se um termo problemático. É improvável por que temos um homem hétero machista e uma travesti *queer*? Ou improvável por conta da formação de Copi e o aparente pouco estudo de Renê? Ou seria improvável por que dificilmente aconteceria no mundo real, mas apenas no campo da ficção? Interessante pensar que, mesmo quando a literatura traz à visibilidade personagens *queers* é com estranheza que são recebidos pela sociedade.

Desde que conhece Copi - quando essa leva um book rosa ao hotel em que Renê trabalha para que seja mostrado aos hóspedes que procuram acompanhante para o sexo - a personagem Renê demonstra preconceito por Copi ser travesti, "eu quero distância de traveco" (SCHROEDER, 2014, p. 46) . Em alguns diálogos, mesmo depois de estabelecerem uma amizade, a reação de Renê é de nojo quando Copi fala de suas relações sexuais e de seu próprio corpo: "Quando você se transformou..?" e a própria Copi complementa: "Nisso?! Nessa coisa?". (ibid, p. 50).

Sabemos que é dessa forma que o *queer* é tratado, sabemos como a sociedade inferioriza e patologiza corpos, tornando existências monstras e abjetas. As injúrias constantes que o *queer* vivencia, a violência que sofre, a abjeção que seu corpo provoca o associa ao monstro – uma transgressão de determinadas leis naturais, uma violação extrema da norma da natureza.

No ensaio *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro,* José Gil demonstra como a figura do monstro tem servido como importante artifício para a reflexão sobre a identidade humana. Os monstros, segundo o autor, "existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser." Neste sentido podemos, portanto, perceber o incômodo trazido pelo corpo *queer*, "Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens." (2000, p. 168). O corpo transformado do travesti faz pensar se essa transformação é uma possibilidade para todos.

Este corpo, o corpo do travesti, do transexual é um corpo que não é legitimado pelas normas de gênero, é um corpo visto como anormal. O que justifica, portanto, os insultos, os castigos, a violência, os assassinatos.

O travestismo é uma das performances de gênero mais marginalizadas, pois gera estranheza e repulsa. O travesti, ao conservar o órgão sexual masculino e, muitas vezes, comportar-se conforme uma identidade dita feminina o coloca em um limbo. Esse corpo que habita duas categorias e parece não pertencer a nenhuma, bota em perigo a estabilidade dos saberes, daquilo que se entende e que assegura o binarismo homem e mulher.

Essa dificuldade de a sociedade lidar com o travestismo ou outras transitividades de gênero se dá pela identidade estar atrelada ao sexo biológico. E esse corpo estranho que parece estar no limite, é rechaçado, até por gays e transexuais, reforçando e perpetuando uma hierarquia de gêneros.

Segundo Julia Kristeva, em *Poderes do horror, ensaio sobre abjeção*, "há na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça" e explica, "Não é, pois, a ausência de limpeza (propreté) ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares e as regras." (1980, p. 1-4).

O corpo travesti perturba a ordem da heterossexualidade compulsória, perturba o sistema binário, que coloca como únicas possibilidades homem ou mulher e a identificação de gênero com o sexo biológico.

Esse corpo coloca à vista de todos a possibilidade de se transgredir essas identidades, coloca em xeque o conceito tão arraigado e que deixa a sociedade tão segura, de que a sexualidade é fonte de identidade.

Renê tem nojo do corpo da amiga, sente repulsa quando a amiga faz referência a suas práticas sexuais, e talvez até vergonha desta amizade, em nenhum momento do livro Copi e Renê encontram-se em locais público, os encontros se dão sempre no apartamento de Copi, que bebe e usa cocaína em praticamente todas as cenas, colocando esta personagem como marginal, na sexualidade, e mal representada na sua vida social: noturna, limítrofe, prostituída, drogada. Nesse sentido, a representação de Copi reforça a imagem que se tem desses corpos como "pervertidos, isolados e desviados", como diz Joan Scott, em *A invisibilidade da experiência* (1998, p. 298), é como se as práticas sexuais de Copi fossem contadas para continuar ocupando a posição de silenciadas, invisíveis e anormais.

Outra questão suscitada na narrativa de Schroeder é que Copi suicida-se. Segundo artigo *Análise da produção discursiva de notícias sobre o suicídio de LGBTs em um jornal impresso do Distrito Federal,* "O sofrimento psíquico é uma realidade de muitas pessoas que não se enquadram na heterossexualidade e na cisgeneridade, sendo que o índice de óbitos por suicídio dessa população costuma ser acentuado" (2018, p. 76). Mas interessante marcar que há uma dificuldade em levantar-se dados sobre suicídio transexuais, pois os registro de óbitos são feitos, no caso de travestis, pelo nome masculino.

> "Você conhece Sebastian Hernandez?"
> "Não."
> "Tem certeza?"
> "Sim."
> "E Copi, conhece?" (SCHROEDER, 2014, p. 51).

Portanto, é desta forma que Renê sabe da morte da amiga, e assim, mais uma prática social é marcada na vivência de uma personagem *queer*. Entretanto há igualmente a possibilidade de reflexão de como, no decorrer das narrativas ficcionais das últimas décadas vemos o personagem *queer* sendo morto, e dificilmente tendo um final feliz. O

suicídio faz parta da realidade do *queer*, mas, muitas vezes, nas narrativas contemporâneas é colocado como única forma de representação desses personagens.

O reforço de estereótipos é, portanto, algo que não escapa ao texto literário, reafirmando que existem formas de ser, vivências e práticas sexuais anormais e repulsivas, resguardando modelos tradicionais de produzir sobre si e sobre o outro.

Isto é *queer*

No entanto, trazer uma personagem travesti em um romance contemporâneo, insere, apesar do atrito percebido, a obra, *As fantasias eletivas*, na história dos movimentos políticos sexuais.

Ao deparar o leitor com a abjeção de Renê por Copi, percebe-se o mal-estar que o corpo dela causa ao amigo:

> "Não Ratón, você é um coitado, mas tem sorte."
> "No quê?"
> "Em ter uma amiga linda como eu! Hahaha!"
> "Linda, mas com uma cenoura no meio das pernas."
> "E que cenoura, olha aqui! Hahaha."
> Copi, deu, né, eu não gosto dessas coisas." (SCHROEDER, 2014, p. 56).

No trecho acima também é possível perceber como a personagem Copi diverte-se ao falar do próprio corpo, comparando seu órgão sexual a uma cenoura, perdendo nessas circunstâncias o poder de dominação que simbolicamente está relacionado ao pênis. Pode-se associar esse comportamento da personagem a uma atitude *queer*, aquele que fala da margem, negando-se a domesticação, construindo um campo discursivo contra hegemônico. Segundo Berenice Bento:

> "O insulto, um dos dispositivos mais eficazes para produção de seres abjetos que devem ser postos às margens, se transforma em fundamento para construir uma identidade marcada na e pela disputa. Assumir o insulto enquanto um elemento indenitário é falar da margem ao centro, construir uma concepção pós-indenitária." (BENTO, 2008, p. 53-54).

Em outro trecho a personagem também usa humor ao falar de suas práticas sexuais: "e essa é a natureza da vida, ganhar e perder, nascer e morrer, caminhar e correr, dar o cu e comer, hahahahaha..." (SCHROEDER, 2014, p. 59). Em seu *Manifesto*

Contrassexual, Preciado vai nos falar da necessidade de se trazer à tona práticas subversivas de identidade sexual.

Copi nos traz com naturalidade o sexo anal, ou seja, outras formas, outras possibilidades de prazer. E ao mesmo tempo que essa prática é trazida, como dito anteriormente, colocando-a na anormalidade, o que reforça a abjeção social, ela é trazida a visibilidade também. Copi vai falar em diversos momentos do prazer que sente com o sexo anal e não apenas no aspecto profissional, como é prostituta, mas no campo do desejo, deixando clara sua escolha pela prostituição, e não apenas como uma forma de sobreviver, "Há duas maneiras de se lidar com o desejo: ou você apaga com extintor, que é o que as pessoas geralmente fazem, ou você deixa o fogo se alastrar. Eu resolvi me incendiar." (ibid, p. 50). As tecnologias políticas que criam a fantasia de estabilidade e universalidade dos sujeitos também tratam das práticas sexuais, repetindo códigos e naturalizando nossa forma de sentir prazer.

A compreensão de outras possibilidades de se vivenciar desejos é uma perspectiva a todos, de se lutar contra a ideia de práticas únicas de prazer é uma das formas de se refletir e adotar perspectivas plurais de identidades. Segundo Preciado, a sexualidade não surge espontaneamente nos corpos recém-nascidos, ela é ensinada pela repetição de códigos ditos naturais, é preciso passar a inserir nessa repetição elementos e práticas diferentes das autorizadas, é a busca pelo fim do isolamento identitário.

A singularidade da obra *As fantasias eletivas* se dá, igualmente, por colocar a sexualidade em uma posição secundária. O livro apresenta personagens em diferentes posições na hierarquia social das identidades, Copi – travesti, e Renê – homem cisheterossexual. O que realmente se destaca na história, no entanto, no relacionamento das personagens Copi e Renê, não é a sexualidade; o que as personagens compartilham é um sentimento muito comum a todos: a solidão, a grande temática do livro. Copi ser travesti e as questões de gênero suscitadas na obra são secundárias e isso é extremamente importante, pois é então, quando uma personagem travesti é trazida à cena com toda sua existência, humanizada pela solidão, por esse sentimento que compartilha com o amigo Renê. Não importa em que posição se esteja na hierarquia de gêneros, o sentimento de solidão é vivenciado por todos, o sentimento de solidão é humano. Renê é solitário, pois é muito ciumento e não consegue relacionar-se amorosamente. Ele também tem um histórico de agressão, está impedido de ver o filho e já tentou suicídio. Copi também vive

solitária, "Travesti não tem família, ao menos de onde eu venho, não mesmo" (ibid, p. 60).

Portanto, importante ressaltar que na busca de sentido e significações que a leitura proporciona, é visível a fricção proporcionada pela representatividade e representação, em uma cultura binária heterocêntrica e homofóbica na qual estamos todos inseridos. Há, sim, um caráter paradoxal associado a literatura, ora reforçando estereótipos ora abrindo espaço para representações dissilenciadoras.

Considerações finais

No livro analisado *As fantasias eletivas*, em sua personagem Copi e a forma como Carlos H. Schroeder a traz, há uma rebeldia contra, segundo Preciado, "uma definição de heterossexualidade como tecnologia biopolítica de produzir corpos *straight*" (2011, p. 12). A literatura, analisada sob uma perspectiva da teoria *queer*, demonstra uma reapropriação das minorias sexuais, o caráter subversivo que apresenta potencial, nela "as minorias sexuais tornam-se multidões", o monstro sexual é aqui uma personagem autêntica, humana, em que sua vivência sexual ou afetiva não a marca. Mas ao mesmo tempo, pôde-se analisar a abjeção causada por estes corpos em sociedade, em situações de discursos, proporcionadas pelo texto literário. A literatura contemporânea, portanto, proporcionando incômodo e reflexões sobre a presença do *queer* em sociedade.

Referências

BENTO, Berenice. O que é transexualidade. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BAERE, Felipe de; CONCEIÇÃO, Maria Inês Gandolfo. Análise da produção discursiva de notícias sobre o suicídio de LGBTs em um jornal impresso do Distrito Federal. In: Revista Ártemis, v. 25, n. 1, 2018, p. 74-88.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações Restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina & LEAL, Virginia Maria Vasconcelos (Orgs.). Deslocamento de gênero na narrativa brasileira contemporânea. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2010.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

GIL, José. "Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro". In: Tomaz Tadeu da Silva (Org). Pedagogia dos monstros. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-185.

KRISTEVA, Julia. Poderes do Horror: ensaio sobre abjeção. Tradução: Allan Davy Santos Sena. Paris: Éditions du Seuil, 1980. Disponível em https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1. Acesso em 18 de jun. 2018.

MEIRELES, Mauricio. **Carlos Henrique Schroeder usa experiência como recepcionista de hotel em novo romance.** Disponivel em https://oglobo.globo.com/cultura/livros/carlos-henrique-schroeder-usa-experiencia-como-recepcionista-de-hotel-em-novo-romance-14256961. Acesso em: 27 mai. 2019.

MISKOLCI, Richard. Comentário, Cadernos Pagu, n. 28, 2007.

MISKOLCI, Richard. A Teoria queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica de normalização. In: Sociologias, ano 11, n. 21, 2009. p. 150-182.

MISKOLCI, Richard. Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica/ UFOP, 2012.

PRECIADO, Beatriz. Manifesto Contrassexual. Políticas subversivas de identidade sexual. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Beatriz. "Multidões queer: notas para uma política dos 'anormais'". Trad. Cleiton Zóia Munchow e Viviane Teixeira Silveira. In: Estudos Feministas, ano 19, n. 1, 2011. p. 11-20.

SCOTT, Joan W. A invisibilidade da experiência. Tradução: Lúcia Haddad. Projeto História. PUC-SP, São Paulo, n. 16, fev. 1998, p. 297-325.

"NO CU / DE EXU / A LUZ": RELIGIOSIDADE, HOMOEROTISMO E TRANSGRESSÃO NA POESIA MALDITA E SAGRADA DE WALDO MOTTA

Marcel Bussular Martinuzzo (UFES)[1]

Resumo: O presente ensaio propõe a análise de um poema-síntese de Waldo Motta a partir de seus principais símbolos constituintes. Levando em consideração a cosmovisão homoerótica da sua obra, nosso objetivo é demonstrar de que maneira o autor capixaba conjuga e reinterpreta elementos de diferentes tradições religiosas para, ao mesmo tempo em que ridiculariza valores opressivos da cultura vigente, revelar novas possibilidades de experimentar o Sagrado e ressignificar o corpo através da ficção poética.
Palavras-chave: homoerotismo; poesia; religiosidade; transgressão; Waldo Motta

O objeto, o desejo e o percurso

"NO CU / DE EXU / A LUZ" (MOTTA, 2008, p. 80). Isso é tudo: três versos, duas sílabas poéticas cada, um poema tão mínimo quanto imenso é o seu paradoxo: lá, onde o sol não bate, a luz – com artigo definido – emerge, das pregas do Nume, radiante como uma promessa. A vogal mais apertada da nossa língua expele três símbolos tão estranhos quanto poderosos, cuja confluência – em um primeiro momento – é tão obscura quanto o monossílabo tônico do primeiro verso. Visto de longe, especialmente por aqueles que não estão familiarizados com a doutrina do vate capixaba, o poema é um enigma: lacônico e empostado, esconde ao mesmo tempo que revela. Mas o quê?

Pelo menos desde *Bundo e outros poemas* (1996), Waldo Motta é reconhecido como um dos principais expoentes da poesia brasileira de inspiração homoerótica. Com admirável apuro técnico desenvolvido ao longo de décadas de atividade literária, o escritor autodidata soube conjugar arte, ciência e religião para elaborar um sistema simbólico que eleva ao máximo da dignidade aquilo que os monoteísmos majoritários repudiaram desde o princípio. Através da ficção poética, o autor recria – ou revela – o mundo à imagem do desejo homossexual e não apenas confronta, mas ridiculariza – com boas doses de Bíblia e deboche – o fanatismo homofóbico e a pequenês do senso comum. Escreve, enfim, uma literatura empenhada em criar – ou revelar – novas realidades, radicalizando a noção arcaica – ainda viva – da palavra *poesia*[2].

---

1 Graduado em Comunicação Social – Jornalismo (Ufes), Mestre em Letras (Ufes) e em *Lingue e Letterature Europee, Americane e Post-coloniali* (Unive). Atualmente é doutorando em Letras (Ufes) com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (Fapes). Contato: marcel.bm3@gmail.com.

2 Do grego *poiesis*, que significa *criação*. "Por exemplo, conheces bem a amplitude do termo 'poesia'. Poesia é toda ação que promove a passagem do não-ser ao ser, de sorte que todas as atividades, no

Se considerarmos, como Ezra Pound, que "literatura é linguagem carregada de significado" (POUND, 2002, p. 32) e, ainda, que a poesia "é a mais condensada forma de expressão verbal" (POUND, 2002, p. 40), podemos afirmar sem reservas que estamos diante de literatura da melhor qualidade. Com seus três versos brevíssimos, o poema que nos propomos a analisar é uma pletora de possibilidades hermenêuticas. Não temos, pois, nenhuma pretensão de *explicá-lo* e, deste modo, limitar qualquer experiência com o texto, mas justamente o contrário. Conscientes de que "a obra de arte é uma mensagem ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante" (ECO, 2015, p. 22), nosso desejo ao explorar os símbolos que compõem o poema é ampliar o seu espectro e enriquecer, na medida do possível, novas leituras.

Nosso percurso, a exemplo do poeta, avança em marcha ré: primeiro a luz, destino último, verdade revelada e condição de tudo o que é visto; depois Exu, meio e mensagem, guia e caminho de toda experiência humana possível; e então, finalmente, o lugar privilegiado, centro nervoso de todo o mistério wáldico, o cu.

Luz

Segundo o livro do Gênesis, céu e terra existiram em silêncio, mas a luz veio da voz de Deus. Suas primeiras palavras foram: "haja luz" (BÍBLIA, Gênesis, 1, 3). Somente o caos escutou a voz do Onipotente e, desta força, a luz foi feita. É a partir dessa nova presença que as trevas, já existentes (BÍBLIA, Gênesis, 1, 1), puderam ser percebidas e receber um nome: "Noite", em oposição à primeira invenção do universo: o "Dia" (BÍBLIA, Gênesis, 1, 5). Depois de tudo, através de um inexplicado movimento pré-solar da claridade, é que "houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia" (BÍBLIA, Gênesis, 1, 5). Junto com a Luz, portanto, Deus criou ou – no mínimo – revelou o Tempo, sem que para isso precisasse enunciar qualquer outra sentença. Uma interpretação semelhante do mito pode ser lida nas *Confissões* de Agostinho de Hipona: "Porém, este caos, esta terra invisível e informe não foi numerada entre os dias. Onde não há nenhuma forma nem nenhuma ordem, nada vem e nada passa; e onde nada passa, não pode haver dias nem sucessão de espaços de tempo!" (AGOSTINHO, 1997, p. 302).

domínio de qualquer uma das artes, são poéticas. Todos os artífices são poetas" (PLATÃO, *Banquete,* 205c-205d; 2009. p. 98-99).

Em reflexões como essas, a questão não é saber a quem pertencem os direitos autorais do tempo, tampouco se a escuridão é anterior à luminosidade por presença ou por ausência. Tão importante quanto a ordem é a função em que cada um dos atores surge sobre o palco. No espetáculo da criação, "luz" é o primeiro *nome* pronunciado pela boca de Deus. Ela simboliza o começo ou – por que não dizer? – a aurora da *percepção*. Em termos de cálculo binário para efeitos de analogia, a escuridão – que já existia – equivale a "zero" e a claridade – que passou a existir – equivale a "um".

Em língua portuguesa é comum dizer que as mães dão os filhos à luz mesmo quando eles nascem à noite. Muito mais do que a concepção e os longos meses em que somos gerados em um útero, tendemos a pensar que a nossa vida "começa" de verdade quando saímos do corpo de alguém para viver o nosso, por nós mesmos. Ao primeiro dia de cada pessoa damos o nome de "data de nascimento" e à repetição desse mesmo dia em outros anos, de "aniversário": comemorar essa data é o jeito que temos de encerrar e recomeçar os ciclos com os quais administramos a nossa existência individual. À imagem do nosso corpo, conscientemente ou não, damos funções biológicas à natureza tendo por base a nossa própria relação com o luminoso: chamamos de "oriente" - aquele que nasce – a direção de onde o Sol emerge, e de "ocidente" – aquele que morre" – o lado em que ele se oculta. A duração do Dia, nesse sentido, é a vida do Sol e também a nossa, pois luz é símbolo de vida.

Também os cristãos, a seu modo, relacionam o Deus Único com a Sua primeira criação. Jesus Cristo disse aos seus discípulos sobre o Monte das Oliveiras: "Brilhe do mesmo modo a vossa luz diante dos homens, para que, vendo as vossas boas obras, eles glorifiquem vosso Pai que está nos céus" (Mt 5:16). Agostinho, patriarca da Igreja Católica, muito piedosamente, pedia enquanto confessava seus pecados: "Ó Verdade, Luz do meu coração, não me falem as minhas trevas" (AGOSTINHO, 1997, p. 302). Certamente inspirado por palavras como essas, o muito erótico e santo João da Cruz comparou a luminosidade ao Criador:

> Isto se faz, em cada caso, na medida da intensidade da contemplação. Quando, pois, esta divina luz investe a alma com maior simplicidade e pureza, tanto mais a obscurece, esvazia e aniquila em todos os seus conhecimentos e afeições particulares, seja se refiram a coisas celestes ou a coisas terrestres. E, quando essa luz é menos pura e simples, a privação da alma é menor e menos obscura" (CRUZ, N II, 8 [2]; 1988, p. 507).

Quem porventura estiver familiarizado com a natureza física da luz dificilmente se espanta com os paradoxos do poeta espanhol. Isolada, a luz é absolutamente invisível aos olhos, mas em todas as coisas visíveis podemos percebê-la, do contrário nada veríamos. Não podemos vê-la *em si mesma*, pois, mas tudo vemos através dela. No fim das contas, "luz" é o nome da única coisa que somos capazes de *ver*. De modo análogo, explica-nos o poeta espanhol, a mente mais pura é também a mais obscura, ainda que seja também a mais iluminada, pois não há nada nela além da própria "luz divina" e, portanto, nada ali é refletido e tampouco percebido. "Este paradoxo repete um antigo princípio citado pelo santo, ou seja, quanto mais evidente o transcendente é em si mesmo, menos compreensível será para nosso intelecto funcional ou interior" (MUTO, 1997, p. 220).

Incapazes de encarar a Entidade por si mesma, percebemos a sua Existência refletida em todas as outras coisas através dos sentidos. Nosso contato com a realidade, seja ela puramente física ou ainda transcendente, é necessariamente refratário, posto que mediado por nossa limitada percepção do mundo. Ora, este é um ponto particularmente interessante: seres humanos, de modo geral, têm dificuldade de aceitar limites. De todos os sentidos, a visão é a principal metáfora do desejo humano de ir além. Não seria dessa vaga esperança de olhar nos olhos do Sagrado que Paulo nos fala, em sua primeira carta aos Coríntios: "agora vemos em espelho / e de maneira confusa, / mas, depois, veremos face a face. / Agora meu conhecimento é limitado, / mas, depois, conhecerei como sou conhecido" (BÍBLIA, I Coríntios, 13, 12)? Será por razão análoga, também, que o monge budista, tendo rasgado os véus das ilusões de Maya após longuíssima peregrinação em busca de si-mesmo, é dito Iluminado[3]? Por fim, não pensam parecido os sábios europeus do século XIX que, pelo amor da Ciência, em Cruzada contra as "trevas" da Ignorância, ficaram conhecidos como "Iluministas"? A resposta é sim, porque a luz também é símbolo de Deus e/ou da verdade e/ou do conhecimento.

A Física moderna ainda não sabe dizer, com segurança, se a luz é uma onda, uma partícula ou, quem sabe, ambas as coisas: seu comportamento varia de acordo com a experimentação. Ela está na natureza, em todos os corpos, mas não se sabe exatamente como. Quaisquer que sejam as lentes que utilizemos para perscrutá-la, a luz ainda é

3 "Buda (em páli *Buddha*, o Desperto, o Iluminado, o que compreendeu, o que sabe) pode ser qualquer pessoa que atingiu a iluminação, o nirvana – daí o plural" (GARCIA, 2010, p. 143).

mistério sob vários ângulos, coisa escondida – por mais paradoxal que isso possa parecer. E, segundo o poeta, ao menos em termos simbólicos, o esconderijo é lá, no traseiro do orixá.

Exu

Via de regra, o Cristianismo é proselitista. Sua missão é transformar todo mundo em gado de um mesmo rebanho. Herdou dos antigos judeus a intolerância religiosa, bem como o hábito de consagrar a Diferença ao extermínio. Foi particularmente bem-sucedido na Europa, onde pouco ou nada restou dos cultos originais. Motivados por uma leitura rasa e fundamentalista das Sagradas Escrituras, aliás devidamente adaptadas ao velho espírito imperialista, o povo branco percorreu o globo espalhando o Evangelho através de guerra, escravidão e genocídio. Não foi de outra forma que a religião cristã se tornou a mais popular do planeta.

De acordo com os dados do último Censo Demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), cerca de 87,4 % da população brasileira é autodeclaradamente cristã, sendo que 65 % pertencem ao credo católico (BRASIL, 2010); isso é o suficiente para fazer do Brasil a maior nação católica da Terra em números absolutos. É desse lugar que Waldo Motta levanta a sua voz – com a devida empostação apostólica – para anunciar que o Sagrado não está no céu, mas no cu de cada um. Com seu estilo paraclético (MOTTA, 2008, p. 17), elaborado através do estudo de variadas tradições espirituais, o poeta aponta para a bunda de um deus africano como sendo a morada do Lume.

No Brasil, religiões de matriz africana como a Umbanda e o Candomblé são historicamente perseguidas. De todas as entidades cultuadas nos terreiros país afora, Exu é a mais odiada. O temor que sua figura inspira é diretamente proporcional à incompreensão dos que ignoram suas origens. Isso porque "na época dos primeiros contatos de missionários cristãos com os iorubás na África, Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus com o diabo e carrega esse fardo até os dias de hoje" (PRANDI, 2001, p. 21). Seria muita ingenuidade, porém, pensar que Waldo Motta elegeu essa polêmica figura tão somente para contrariar o senso comum ou criar efeitos sonoros com as palavras "cu" e "luz". O poeta não quer apenas chocar, mas, sim,

revelar uma verdade da fé que a sua ficção poética constrói. Para acessar o ânus lucífero de Exu, portanto, é interessante conhecê-lo melhor.

Há que se considerar que o culto dos orixás é um conjunto de tradições orais fundamentadas sobretudo no respeito aos antepassados. Não havendo um único livro – objeto concreto – que rigidamente estabeleça as diretrizes da devoção e dos rituais, o modo como cada população se relaciona com o Sagrado pode variar sensivelmente, sobretudo se considerarmos as condições desumanas a que o povo iorubá foi submetido ao longo da diáspora. Logo, as concepções e as histórias acerca de Exu – também chamado Bará, Legbá, Eleguá, entre outros nomes, na África e nas Américas – são diversas. Entretanto, alguns de seus elementos constitutivos conservam-se com notável regularidade e agem como verdadeiros elos entre os diferentes cultos. Para efeitos metodológicos, no entanto, nossa principal referência é o Candomblé.

Via de regra, Exu é sempre o primeiro a ser lembrado. Ele é "o mensageiro, dono das encruzilhadas, guardião da porta de entrada da casa" (PRANDI, 2001, p. 565). Não se chega a nenhum outro orixá senão através dele, que conhece os caminhos; "o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro" (PRANDI, 2001, p. 20). Exu é, de todos, o mais próximo dos humanos. Ele é o comunicador e o dinamismo da natureza. "Sem ele não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica" (PRANDI, 2001, p. 20-21).

Certamente uma das principais fontes de incompreensão a respeito dos orixás se deve ao fato de que "as divindades nagôs são de fato princípios cosmológicos" (SODRÉ, 2017, p. 173). Isso significa, pois, que "cada orixá representa uma força diferente da natureza" (LIGIÉRO, 1993, p. 44) e, como tal, não se presta à dicotomia *bom* versus *mau* que caracteriza o cristianismo. Daí a fama de trapaceiro e ardiloso associada a Exu, uma vez que seus domínios abrangem a comunicação, o movimento e o desejo em suas variadas expressões.

> Seu grande poder de atuação no mundo físico presta-se indiferentemente ao bem e ao mal, ensinando que a natureza possui uma força cega e bipolar, em eterno movimento. Esta força pode concretizar o desejo de maldade de alguém, mas não protegerá o malvado quando a vida lhe devolver o malefício praticado – e assim Exu ensina a lei do retorno. É isso que as pessoas não entendem quando dizem que Exu é vingativo (LIGIÉRO, 1993, p. 54).

Interessa-nos particularmente o seu papel no que concerne os processos de troca e comunicação, pois "Exu pertence visceralmente à comunicação" (SODRÉ, 2017, p. 177), sendo ele o senhor da linguagem e o pai de toda a semiótica. Do mesmo modo que não alcançamos o Orum senão através dele, toda a nossa percepção está condicionada a intrincados processos de significação: da realidade à nossa volta, somente uma parte nos é dada conhecer, e mesmo assim refratária, incompleta, devido às limitações dos sentidos; o que temos é aquilo que nosso corpo é capaz de colher do mundo. Da matéria sensorial bruta de nossa experiência é digerido todo o conhecimento possível, necessariamente absorvido em forma de linguagem, que é o código que nos permite interpretar e comunicar a existência. Eis, pois, porque Exu é sempre o primeiro a ser homenageado: porque a linguagem é a encruzilhada do ser humano. Ela é o meio: fora dela, não há nenhum caminho para nós.

É a isso que se refere Wittgenstein quando diz: "os limites da minha linguagem denotam os limites do meu mundo" (WITTGENSTEIN, Tractatus, 5.6; 1968, p. 111;). Sua representação é Exu, senhor dos códigos, dos caminhos e do próprio movimento. "Exu é o princípio da existência diferenciada, que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar" (SANTOS apud SODRÉ, 2017, p. 175). Tudo se desloca através dele e sem ele, nenhuma compreensão é possível. Sem Exu não existe palavra, muito menos ciência, religião ou poesia.

Por fim, há ainda outro elemento associado ao orixá que, implícito no poema, é de extrema importância para a poética waldiana como um todo: o erotismo. Exu é o princípio dinâmico da natureza, o que conecta e põe em movimento. Pensa acertadamente quem vê na divindade iorubá certa similaridade com Eros, o qual, segundo Hesíodo, é "o mais belo entre Deuses imortais, / solta-membros, dos Deuses e dos homens todos / ele doma no peito o espírito e a prudente vontade" (HESÍODO, *Teogonia*, 120-122; 2011, p. 109). Exu age de modo muito parecido. Para Muniz Sodré, ele revela "algo inerente à condição humana, seja branca ou negra, europeia ou africana, que é a ligação visceral entre o sagrado e o erótico" (SODRÉ, 2017, p. 179). Isso porque os domínios do erótico, pensado em termos cósmicos, inclui o que é propriamente sexual, mas vai ainda além. A força de atração dos seres sensíveis, a vontade de gozar desses corpos, esse desejo de união cujo sentido *não é* simplesmente a reprodução da espécie, mas a própria união no seu auge, essa vontade extrema de viver que beira a

morte, ela revela – segundo essa cosmovisão mística e erótica – algo sobre os mecanismos mais sutis da existência.

> Nessa mesma direção, a *Arkhé* africana reserva ao *erótico uma dimensão de ambivalências – profundidade e mistério – mais ampla do que a implicada na simples reprodução sexual* por conotar a totalidade – ao mesmo tempo biológica e simbólica, contínua e descontínua – do processo que garante a continuidade entre ancestralidade e descendência, mas com todos os matizes do segredo que perpassa a relação entre interioridade e exterioridade. Para assegurar essa garantia, Exu é tanto ancestral quanto descendente – a protoforma da progenitura por excelência (SODRÉ, 2017, p. 180).

Waldo Motta sabe o que faz, pois, ao enfiar a Luz no corpo deste ser que é o elo entre o humano e o divino, com toda a dor e a delícia que isso representa. Trata-se "do princípio dinâmico do sistema simbólico inteiro, relacionando-se, portanto, com tudo o que existe, desde as divindades (os *orixás*) até os entes vivos e mortos" (SODRÉ, 2017, p. 174). É uma pena que o preconceito de muitos cristãos insista em sincretizá-lo com o Pai da Mentira, sendo esta somente um dos seus poderes. Fossem um pouco mais atentos, veriam – sem grandes dificuldades – que Exu está muito mais próximo do Verbo e do Espírito Santo de Deus do que eles podem imaginar.

Cu

Ainda resta saber por que a Luz está no olho do cu e não nos olhos da cara do Orixá, ou em qualquer outra parte de seu corpo. Quem conhece minimamente a obra de Waldo Motta certamente não se espanta, mas, ainda assim, vale a pena abrir as pregas desse símbolo à cata de novas significações. Ali está, afinal, o primeiro, o mais imediato e o mais transgressor dos componentes do poema.

Para Waldo Motta, o cu é o sagrado corporal por excelência. Em seu poema, este é o símbolo do centro: interioridade e ulterioridade no corpo do indivíduo, núcleo nervoso, zona erógena e – por isso mesmo – caminho imanente de transcendência. O poeta experimenta o prazer anal religiosamente, eleva-o à categoria do sagrado. Em *Os símbolos do centro*, Raïssa Cavalcanti explica que "esses símbolos transcendentes, representações do Self, são compreendidos como as várias formas através das quais Deus se revela ao homem, como Ele deseja ser visto" (CAVALCANTI, 2008, p. XIV).

Nada mais compatível com o projeto literário de Waldo Motta, tal como o próprio autor reiteradamente afirma:

> Mas a doutrina que prego não é invenção, é uma descoberta; acredito piamente que encontrei a palavra perdida, secreta, impronunciável, e que nada me impede de anunciá-la, e nem a ninguém, apesar de Borges e do Imperador Amarelo. Só os enganadores e os filhos do pai da mentira é que têm medo de revelações, que certamente ameaçam a ordem do mundo. Fodam-se todos: o sagrado é o sacro, e o grande segredo é que em nosso rabo está o Santo dos santos, o Céu dos céus. Por conseguinte, a solução de todos os problemas (MOTTA, 2008, p. 17).

Delleuze e Guattari têm toda razão quando dizem, em *O Anti-Édipo*, que "o primeiro órgão a ser privatizado, colocado fora do campo social, foi o ânus" (DELLEUZE & GUATTARI, 2010, p. 189). Os filósofos vão ainda mais longe e afirmam que vem do cu (ou melhor, seu desinvestimento, sua retirada do campo social) o modelo para as propriedades privadas, sendo a economia monetária um sistema de caráter essencialmente anal (DELLEUZE; GUATTARI, 2010, p. 189). De fato, no corpo de muitos, o cu tende a ser a parte mais íntima, isolada, oculta e protegida. Isso certamente tem a ver com a abjeção que o fruto de seu trabalho desperta, mas também – e principalmente – com a suposta indecência de seu inegável erotismo.

Em uma célebre fábula de Esopo, aprendemos que:

> Quando fez o homem, Zeus deu-lhe uma série de apetrechos, mas se esqueceu de lhe dar o pudor. Por isso, sem saber onde colocá-lo, mandou que ele entrasse por trás. O pudor ficou indignado. Como Zeus insistisse, ele disse:
>
> _ Tudo bem, eu entro, desde que Eros não entre também, senão sairei logo.
>
> Por isso que todos os devassos são despudorados (ESOPO, 2012, p. 31).

Com isso temos uma ligeira noção de como são muito antigos os preconceitos que nos molestam até hoje. A fábula, aliás, deixa implícita uma suposição que o convívio em sociedade até hoje reforça: devasso e despudorado não é tanto o que come, mas, principalmente, o que dá. Desde a Antiguidade e ainda em nossos dias, inclusive entre LGBTs, é comum testemunhar certo desprezo por quem assumidamente prefere o prazer anal muito mais do que por aqueles que desfrutam dessas partes nos corpos de outros,

em outras posições. É porque isso fere, de várias maneiras, as cristalizadas concepções de masculino e feminino que o Patriarcado diarreicamente sacraliza há milênios. Tomemos, por exemplo, o caso daqueles indivíduos que são lidos socialmente como homens, que é o caso do poeta: não sendo mulher, o "passivo" é menos homem, portanto menos humano, age "contra a natureza" que Deus criou macho e fêmea, segundo a mitologia bíblica (BÍBLIA, Gênesis, 1, 27).

A esse respeito, José Carlos Barcellos – com o recurso das observações de Gregory Woods – é particularmente certeiro sobre o papel do ânus na poesia de Waldo Motta:

> Como bem observa Gregory Woods, em muitos contextos literários e extraliterários a penetração anal é percebida como o ato que por excelência define o homossexual ao mesmo tempo que o desumaniza radicalmente (WOODS, 1998, p. 275ss). [...] Valdo Motta faz precisamente do erotismo anal o centro de seu universo poético. É no ânus que se dá, para o poeta, o encontro entre erotismo e mística, não como mera conjugação de duas experiências distintas (BARCELLOS, 2000, p. 82).

Assim o é, de fato. A ficção poética de Waldo Motta elabora uma sofisticadíssima cosmovisão homoerótica fundamentada no simbolismo do ânus e no desejo do corpo. Deste logo, não apenas redime o orifício de injustiças milenares, mas o eleva ao máximo da dignidade e da beleza. Reconduz, como diria João Silvério Trevisan, os "devassos" ao "paraíso". A respeito do poeta capixaba, aliás, o escritor – que é um dos militantes LGBT mais reconhecidos do Brasil – afirma que:

> Trata-se, não por acaso, de inventar uma poesia terminal, relacionada com as entranhas e o cóccix – ou região anal, por ele considerada epicentro de todos os fenômenos sagrados e pedra fundamental do nosso corpo. […] Inimigo da pusilanimidade, Valdo Motta busca o ideal de uma poesia apocalíptica e escatológica – no sentido tanto de fim de ciclo histórico quanto de ligação à fecalidade (TREVISAN, 2000, p. 268-269).

Para o vate do Espírito Santo, o cu é a morada de Deus no corpo. Erra, porém, quem pensa que o prazer do poeta é o único argumento de uma revelação tão profunda. Waldo Motta é um estudioso dos símbolos e um artista habilidoso de vocação autodidata. Ele conhece a "plenipotenciária energia Kundalini" (MOTTA, 1996, p. 9), a

qual, de acordo com os hindus, habita o primeiro dos chacras e espera, ali, enrolada como uma cobra, nos arredores do períneo e do ossinho da alegria, o momento oportuno de percorrer as vértebras, dominar o corpo e dotá-lo de poderes inacreditáveis[4]. Sabe, também, que a região terminal dos intestinos configura o fim de um processo, mas também o começo de um novo; os astrólogos, por isso, relacionam o ânus à morte, ao planeta Plutão e ao signo de escorpião[5], que por sua vez é símbolo de sensualidade e, talvez por acaso, também é o signo do poeta. Astuto como convém a um servo de Exu, Waldo Motta não nega o aspecto mortífero do cu, mas ressalta – e exalta – a sua intrínseca relação com a vida, com o início de novos ciclos, à imagem circular de Ouróboros. Todo esse rico referencial dança ao redor do caldeirão do escritor e alimenta esse fogo no rabo. Em síntese, "a pedra que os pedreiros rejeitaram tornou-se a pedra angular" (BÍBLIA, Salmos 118, 22).

O povo brasileiro, que é tão cristão quanto barroco com seus inúmeros sinônimos de bunda, é perdidamente apaixonado pelo cu na mesma medida em que o odeia e teme. Pense num modo de ofender alguém, e lá está ele; agora imagine alguém feliz, sortudo, realizado, e ali ele está, virado pra lua. A luz está no cu de Exu: andrógena, incategorizável, escondida no avesso da linguagem, alheia a tudo o que é óbvio (e pré-conceituoso). A revelação da Verdade, segundo o poeta, é menos o discurso claro e plano que sai pela boca do que os peidos ininteligíveis de Deus, que são pura poesia.

"CLARO, CLARO: / É PELO TALO / QUE COMEÇA / O FRUTO. / A VIDA / MEDRA / DO RABO" (MOTTA, 2008, p. 81). Com suas imagens insólitas da salvação, o poeta vem nos dizer que a matéria do Sagrado e do Profano é a mesma, não havendo – portanto – polaridade. Da mesma maneira, o espírito e a carne são aspectos de um único e mesmo corpo vivo, físico, orgânico, eterno em sua concretude. "Demonstra-se assim que a transcendência de nossas limitações pode ser conseguida pela aceitação prévia da imanência divina, isto é, da natureza e do caráter divino ou celestial de nosso ser concreto, material" (MOTTA, 2008, p. 18).

4"According to the classical model, the Kundalini awakens, or is awakened, at the base of the spine, travels straight up the central axis of the body, and completes its journey when it reaches the crown of the head..." (SANELLA apud JUNG, 1996, p. XLIV). Tradução nossa: "De acordo com o modelo clássico, a [serpente] Kundalini desperta, ou é despertada, na base da espinha, sobe através do centro axial do corpo, e completa sua jornada ao alcançar o topo [coroa] da cabeça".

5"Plutão traz à superfície tudo o que deve ser eliminado durante o processo de regeneração. Ele enfatiza e revela as facetas mais ocultas de nós mesmos. Põe-nos diante de nossa realidade mais crua e desnuda, levando-nos a ver que também em nós existe essa dualidade básica" (PUIGGROS, 1993, p. 37).

Referências

AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 1997.

BARCELLOS, José Carlos. Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodré. In: PEDROSA, Celia (org). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 77-86.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

BRASIL. *Censo demográfico 2010: características gerais da população, religião e pessoas com deficiência*. Rio de Janeiro: IBGE, 2010. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/94/cd_2010_religiao_deficiencia.pdf. Acesso em: 26/08/2019.

CAVALCANTI, Raïssa. *Os símbolos do centro*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

CRUZ, João da. *Obras completas*. Vários tradutores. Organização geral de Frei Patrício Sciadini. Petrópolis: Vozes, 1988.

DELLEUZE, Giles; GUATARI, Felix. *O anti-Édipo*. Tradução de Luiz B. Orlandi. São Paulo: 34, 2010.

ECO, Umberto. *Obra aberta.* Tradução de João Rodrigo Narciso Furtado. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ESOPO. *Fábulas*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GARCIA, Fernando Cacciatore de. Notas. In. *Darmapada*: *a doutrina budista em versos*. Tradução de Fernando Cacciatore Garcia. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 129-154.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses.* Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *The psychology of kundalini yoga*: notes of the seminar given in 1932 by C. G. Jung. Edited by Sonu Shamdasani. Princeton: Princeton University Press, 1996.

LIGIÉRO, Zeca. *Iniciação ao candomblé*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

MOTTA, Valdo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Unicamp, 1996.

MOTTA, Waldo. *Transpaixão*. Vitória: Edufes, 2008.

MUTO, Susan. *João da Cruz para hoje: a noite escura*. Tradução de J. A. Ceschin. São Paulo: Loyola, 1997.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2009.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

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

PUIGGROS. *Plutão*. São Paulo: Pensamento, 1993.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução de José Arthur Giannoti. São Paulo: Nacional, 1968.

ELECTRA: UMA QUESTÃO DE GÊNERO EM EURÍPEDES

Marcelle Pereira Santos Bento (UFC)[1]

Resumo: O presente trabalho propõe-se a fazer uma análise da obra Electra de Eurípedes. Parte-se da hipótese de que a heterogeneidade dos discursos filosófico e dramatúrgico seja possível identificar marcas de um discurso influenciado pelo gênero. Norteiam nossa pesquisa as obras produzidas por estudiosos como Judith Butler, Joan Scott, Harold Bloom, Chimamanda Adichie e autores clássicos como Aristóteles, Aristófanes, Homero e Górgias.

Palavras-chave: Electra; Eurípedes; Tragédia; Gênero.

O estudo objetiva analisar como a Questão de Gênero influencia a construção das obras literárias gregas antigas e identificar como as personagens femininas estão representadas no teatro ateniense antigo na obra Electra de Eurípedes.

Em nossa pesquisa, nos preocupamos, principalmente, com o estudo do gênero como uma categoria que aborda a questão da diferença sexual convencionada pela sociedade ateniense da Grécia. Também verificamos a questão de características da produção artística de um gênero literário, nesse caso, o gênero dramático. Ademais, para entendermos a Questão de Gênero, é necessário entendermos como ela se configura desde os primórdios da Grécia Antiga até os dias atuais.

A historiadora norte-americana Joan Scott (1989), no artigo "Gênero uma categoria útil para análise", faz uma referência ao uso da palavra "gênero". Com o avanço dos estudos, entendeu-se que o gênero se apresentava como um conjunto de distinções convencionadas socialmente que podiam discernir o que seria masculino ou feminino. Destarte, o gênero acaba se tornando em "uma maneira de indicar as "construções sociais" - a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres" (SCOTT, 1989, p. 7).

Atualmente, o gênero é estudado em áreas como História, Filosofia, Antropologia, Ciências Sociais, Linguística e Literatura e pode ser integrado em terminologias científicas dessas áreas. Ao estudá-lo, pode-se compreender melhor as diferentes formas de interação humana existentes até as suas relações mais complexas.

Salientamos que o poder está vinculado a três eixos: a classe, a raça e o gênero. Embora eles estejam atrelados, não há uma paridade real entre as categorias nem sequer uma clareza para cada uma dessas. Para Scott (1989), o uso do termo "gênero" comporta

[1] Graduada em Letras (UFC), Mestra em Letras (UFC). Contato: celleps29@gmail.com.

um vasto conjunto de posições teóricas até simples referências descritivas das relações entre os sexos (SCOTT, 1989, p. 4). Diante desse montante de possibilidades, o gênero acaba por tornar-se uma das formas primordiais de se estabelecer as relações de poder existentes.

A escritora feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie publicou a obra *Sejamos Todos Feministas* como fruto de um discurso feito numa conferência chamada *TED Talk*. Nessa obra, a autora afirma que a questão de gênero tem como alvo as mulheres e esta questão é importante em qualquer lugar do mundo (ADICHIE, 2015, p. 28). Então, assim sendo, o estudo do gênero vai analisar a condição do ser mulher. Scott (1989) também confirma essa visão ao afirmar que a questão de gênero era sinônimo da questão das mulheres (SCOTT, 1989, p. 6).

Para Simone de Beauvoir, no livro *O Segundo Sexo*, a mulher não nasce mulher, ela se torna uma mulher, ou seja, a sua imagem é construída. Essa posição pode relacionar-se ao Construcionismo, ou seja, a mulher ser fruto de uma construção social. Simone de Beauvoir mudou a ideia de que a essência da mulher era distinta da essência de um homem, de que a mulher nasce com certas potencialidades e tem qualidades herdadas que definiriam sua existência pessoal, social e legal.

Diferente do pensamento de Beauvoir, a posição essencialista compreende o gênero como algo intrínseco ao ser, ou seja, uma essência constante e imutável. Outra corrente filosófica apresentada por Judith Butler (2017) é o Feminismo Humanista. Esta posição define o gênero como um atributo de cada pessoa, que pode ser caracterizado essencialmente como uma substância preestabelecida, que determina "uma capacidade universal da razão, moral, deliberação moral ou linguagem" (BUTLER, 2017, p. 32).

Segundo Butler, "o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidade discursivamente constituídas" (BUTLER, 2017, p. 21). Para a autora, é quase impossível a separação da noção de gênero dessas interseções nas quais essa noção é produzida. Assim, entendemos que os conjuntos de relações sócio-histórico-culturais são imprescindíveis para o estudo do gênero.

Segundo Adichie (2015, p. 36), o principal problema da questão de gênero é que há uma prescrição de como deve-se agir na sociedade, quem se deve ser ao invés de reconhecer cada pessoa como realmente é. Entendemos que as pessoas são mais felizes e

livres quando se assumem quem realmente elas são, sem estar presas às expectativas de gênero e aos limites de estereótipo.

Gênero no Período Clássico

A noção de gênero já vem sendo discutida há muitos séculos. De acordo com o pensamento grego do período clássico, Aristóteles tem uma visão do que a palavra γένος pode significar. Esta visão é imprescindível para o estudo do que se tornou depois o gênero na sociedade moderna. Em sua obra *Metafísica*, no livro Δ, 28, Aristóteles discute o que seja um gênero dando quatro definições para essa terminologia.

"Gênero" pode significar a categorização de seres, já que os homens pertencem a uma classe originária. É essa classe que vai determinar de onde é que cada ser humano se origina, podendo ser um local de origem ou uma descendência, por exemplo, os helenos e os jônios.

Aristóteles enfatiza que o gênero também "pode vir da fêmea". Percebemos aqui um reconhecimento primitivo de que há a existência de macho e fêmea e que essa fêmea também é responsável para a determinação do que seja gênero. Pois, para os gregos, a linhagem poderia provir da mãe, como os descendentes de Pirra, exemplificados por Aristóteles. Daí o porquê da mulher determinar o gênero.

Agora discutiremos especificamente a questão do problema de gênero dentro do teatro grego. O teatro tem como local de origem a Grécia Antiga a partir do século VI a.C. Contudo, somente a partir do século V a.C. é que ele realmente vai se desenvolver e se solidificar. Ésquilo, Sófocles e Eurípedes compõem o trio dos três maiores escritores trágicos gregos que marcaram o período clássico do teatro e são reconhecidos mundialmente (PRIETO, 2001, p. 409-411).

Eurípedes (480 – 406 a.C.) escreveu aproximadamente oitenta e nove peças e foi premiado cinco vezes. Este poeta teve o maior número de peças que chegaram até nós: dezoito (PRIETO, 2001, p. 159-167). Cronologicamente, Eurípedes é o escritor mais novo dos três tragediógrafos, ele representa um período de transição entre a tragédia clássica e a comédia nova.

A tragédia traz pela primeira vez a questão do feminino para o palco. Ademais, são frequentes as heroínas protagonistas e muitas das quais acabam tendo os seus nomes dados às peças. As tragédias costumam "mostrar mulheres desempenhando funções

masculinas ou [é feito] delas um canal de contestação das decisões da cidade, sempre a cargo dos homens, e muitas vezes vistas em desacordo com as leis divinas" (DUARTE, 2005, p. XIX).

Eurípedes é um tragediógrafo que traz um diferencial em sua escrita dessa representação, pois as mulheres não ficam relegadas em suas peças, tendo em vista que "até a situação precária da mulher é discutida" (ROSENFELD, 1993, p. 54). De sua autoria, temos peças que tratam das mulheres como *Medeia* (431 a.C.), *Electra* (413 a.C.), *Helena* (412 a.C.), *Hécuba* (424 a.C.), *Andrômaca* (425 a.C.), *Alceste* (438 a.C.), *As Troianas* (415 a.C.).

Eurípedes levou ao extremo a participação das mulheres nas tragédias. O tragediógrafo as descreve, dando-lhes características que não eram comuns para as mulheres atenienses do período clássico. Uma dessas características é a autonomia de ações no percurso de uma heroína.

Um exemplo disso é a tragédia *Medeia*. A heroína não ficou limitada a viver em casa obedecendo apenas às ordens de seus *kyrioi*. Ela teve uma postura diferente, pois abdicou de seu trono real ao aliar-se com Jasão e ajudá-lo a pegar o velocino de ouro. Também elaborou um plano para matar seu irmão. Após ser abandonada por Jasão fez de tudo para vingar-se, chegando até a matar seus próprios filhos. Ademais, Medeia convenceu o Coro de Mulheres de Corinto para que não a delatarem.

O uso da palavra "gênero" é recorrente também em tragédias como a peça *Medeia* de Eurípedes. Eurípedes usa a personagem Medeia como porta-voz do uso do termo "gênero". Em seu discurso, Medeia usa os termos *gynaikeioi genei* e *gynaikas* fazendo referência ao gênero feminino e às mulheres.

Sabemos que Medeia era estrangeira, então seu discurso e suas ações podem ser consideradas contrárias à visão do que era esperado para uma cidadã helena. Mesmo assim, a neta do Deus Sol afirma: "τὰν δ᾽ ἐμὰν εὔκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι: ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει: οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναῖκας ἕξει", traduzido como "As famas tornarão gloriosa a minha vida, honra vem ao gênero feminino, não mais díssona fama será das mulheres" (EURÍPEDES, *Medeia*, v. 418-420).

Medeia acredita que sua *pháma* será perpetuada com uma glória dada ao seu gênero feminino. Seu argumento torna-se um diferencial; primeiro, por ela ser uma mulher estrangeira e depois por ela querer que seu nome e a sua fama sejam perpetuadas. Esse

argumento vai de encontro com o *kléos* esperado para seu gênero nas tragédias gregas, já que, as mulheres helenas deveriam passar despercebidas em suas vidas.

Com relação à tragédia *Electra*, os três tragediógrafos mais importantes do período clássico grego apresentam uma reescritura do mito de Electra, mas com resultados diferentes na representação e na recepção de suas tragédias. Das sete peças remanescentes de Ésquilo, três tratam sobre o mito de Electra que são: *Agamêmnon* (458 a.C.), *Coéforas* (458 a.C.) e *Eumênides* (458 a.C.). De Sófocles, também restaram sete peças e uma delas é *Electra* (entre 420 e 410 a.C.). Eurípedes, de quem restaram mais tragédias, dezenove, podemos ter acesso a quatro tratando do mito: *Electra* (*circa* 413 a.C.), *Orestes* (408 a.C.), *Ifigênia em Áulis* (405 a.C.), *Ifigênia em Tauris (circa* 414 a.C.). Podemos entender quão importante o mito dos Atridas foi para os gregos, pois são oito peças tratando do mesmo tema das trinta e três tragédias completas que chegaram até nós.

Escolhemos analisar Eurípedes por priorizar em seu discurso o falar da mulher ateniense. "Eurípedes prefere em geral conferir à *párthenos* coragem e liberdade de decisão, qualidades que, na realidade pouco trágica da vida, as instituições negam à moça grega" (LORAUX, 1989, p. 85). Destarte, a heroína Electra vai poder usufruir deste poder de decisão não se associando aos seus algozes e também no momento da vingança dos assassinos de seu pai.

A tragédia *Electra* de Eurípedes descreveu a mulher representando alguns valores tradicionais para os gregos da Grécia antiga como a questão do casamento, que tinha como função suprir as necessidades da mulher como moradia e alimentação, além do rebento que seria nobre dependendo da sua ascendência. Encontramos destaque nas personagens femininas Electra e Clitemnestra por não seguirem totalmente esses padrões acima citados.

A cena inicial da tragédia *Electra* acontece no campo, nos confins da Argólida, tendo como cenário um pobre casebre. Um obreiro contextualiza a peça, explica o que está se passando e o porquê de Electra estar casada. Acrescenta dizendo que ele não requereu seus direitos de esposo, pois não a possuiu no leito nupcial, preservando-a virgem. Nesta tragédia, a personagem Electra fica, a princípio, resignada a aceitar o papel comum ao seu gênero na sociedade grega do século V a.C.

Na versão de Eurípedes, os inimigos de Electra temem a ameaça que poderiam enfrentar pela prole da heroína. No início da tragédia, é reportado que a protagonista é

forçada a se casar com um pobre obreiro camponês porque Egisto pensava que caso ela se casasse com um nobre, seu filho poderia, ao chegar à idade adulta, requerer uma vingança em nome de sua mãe e de seu avô:

> A mera hipótese de um nobre herdeiro
> de Agamêmnon querer vingar o crime
> apavorou Egisto, que impediu
> que a moça se casasse no palácio.
> Não cede ao medo: e se ela desse à luz
> um filho sangue azul, secretamente?
> (EURÍPEDES., *Electra.*, v. 22-26).

Um ponto relevante a ser observado na peça de Eurípedes é que Electra adota voluntariamente uma vida humilde tendo em vista que ela pretende demonstrar aos deuses a *hybris* de Egisto e sua mãe. Ao casar com um camponês, que não é nobre, a princesa deixa seu lugar real para acabar se tornando uma plebeia.

A camponesa Electra tinha uma vantagem: a mesma liberdade de servas e mulheres escravas; pois ela podia transitar livremente na cidade. Um exemplo dessa possibilidade de poder transitar em ambientes públicos é quando Electra carrega um cântaro com água para casa, ação comum às servas atenienses.

No primeiro episódio, Orestes finge ser um amigo do irmão de Electra- que na verdade é ele próprio- e afirma que sua missão é anunciar que Orestes está vivo e que procura notícias da irmã. A jovem relata seu sofrimento e o que está ocorrendo no palácio. Quando chega seu marido, percebe-se um certo aborrecimento pela quebra de costume através da fala abaixo: “Estão querendo encrenca? É indecente mulher ficar de prosa com mancebos” (EUR, *El*., v. 343-344).

No século V a.C., era inapropriado uma mulher ateniense conversar a sós com homens, e, sendo casada, agravaria mais o fato. Orestes reconhece perante a irmã quão valoroso é o seu esposo, mesmo ele não vindo de linhagem real.

Notamos que a jovem atrida apresenta um grande protagonismo, pois ela induz seu irmão Orestes a executar o crime de matricídio, arquiteta e participa pessoalmente do golpe da morte ao atrair a mãe para sua residência para visitá-la após seu suposto parto: “Deves dizer, ancião, a Clitemnestra que eu acabei de dar à luz um filho” (EUR, *El*., v. 651-652).

Com o pretexto de celebrar o ritual das Anfidromias, que seria a cerimônia na qual o nascituro receberia um nome, Electra atraiu sua mãe para o casebre no qual ela habitava

(NUÑEZ, 2000, p. 48). Um fato interessante é notar que, mesmo com todo distanciamento e rancor, Clitemnestra tenta cumprir seu papel de mãe, pois sai de casa para ajudar a filha no suposto ritual.

Após a morte de Egisto, Electra, a princípio, não quer ultrajar Egisto. Depois ela decide fazer um discurso falando mal do morto. Esse elogio fúnebre ao defunto é considerado uma crítica veementemente de forma desrespeitosa. Esse discurso pode ser comparado a um anticarpir. Electra chega a afirmar que:

> É um vexame a mulher cantar de galo
> em casa e não o homem. Vergonhoso
> que chamem as crianças pelo nome
> da mãe na urbe, sem o patronímico.
> (EUR., *El.*, v. 932-935).

Ao observar o discurso de Electra, percebemos claramente ideais patriarcalistas comuns naquele período embutidos em seu discurso. No trecho citado, vemos a troca de valores, pois a mulher é quem assume a posição de chefe, de quem está no comando, coisa que era incomum na Grécia do século V a.C.

Clitemnestra é uma personagem que merece destaque, pois traiu o marido de forma ardilosa e vil e, após associação com o amante Egisto, planejou matar Agamêmnon num banquete e tomar o lugar do rei, entregando a Egisto todo seu reinado.

Electra crê que assim como Clitemnestra traiu o marido com outro, ela também poderia trair o atual desposado sem sentir nenhum remorso. Além disso, a cruel matriarca exerce de forma constante seus ardis; conhecedora de seu poder de sedução, ela sabe que é capaz de controlar qualquer homem que quisesse a seu bel-prazer.

> Quanta burrice achar que uma mulher
> que maculara o próprio leito
> não seria sórdida contigo! Quem
> seduz a esposa alheia, tendo-a em cama
> escusa, é tolo se imagina que ela
> não faz com ele o que já fez com outro.
> (EUR., *El.*, v. 918-924).

Para os gregos, a noção cultural do desejo feminino era visto como uma emoção internalizada, escondido da visão e mantido como um segredo privado e não divulgado. No momento em que Clitemnestra deixa se envolver pelo desejo e trai o marido com Egisto, ela acaba tornando esse desejo algo ilícito, pois a questão do adultério fica

explícita. Essa postura vai de encontro às virtudes que uma mulher ateniense deveria ter que é o autocontrole sexual (McCLURE, 1999, p. 25).

Clitemnestra exerce o poder da dominadora, pois manda e desmanda no palácio. Ela alcançou um status que era dado apenas para os homens de seu tempo. McClure aponta quão importante para a mulher é esta questão, pois a ideia de gênero pode ser tratada como um veículo de negociação do poder (McCLURE, 1999, p. 4).

Electra afirma que a mulher, quando tem o caráter mais forte que o homem, passa a dominar tudo aquilo que está ao seu redor, sendo assim, a rainha conseguiu esse poderio: "Se casa com uma mulher de maior brilho, o homem não vale nada, vale a esposa" (EUR., *El*., v. 936-937). Com essas palavras percebe-se que Electra adota um discurso de manutenção do Patriarcado. Ela tem uma visão na qual a mulher deveria ser submissa ao marido. Visão essa que era o esperado para ser uma boa esposa.

Ao chegar na casa de Electra, mãe e filha têm uma breve discussão. Clitemnestra justifica sua vingança, se queixa de ser julgada pela filha e afirma que quis pagar seu esposo com a mesma moeda.

O coro formado por moças da Argólida não concorda com o discurso de Clitemnestra, pois as moças acham que a mulher, como boa cidadã ateniense, deve obedecer ao marido diante de qualquer circunstância, permanecendo passivamente dentro de casa (McCLURE, 1999, p. 25). O coro representa a opinião pública comum da Grécia dos séculos V e IV a.C. que crê que tem juízo aquela mulher que aceita a submissão:

> Se o que dizes é justo, o justo é chulo.
> Se a esposa goza de juízo, cede
> Ao marido. Quem pensa diferente,
> Sequer se abeira do horizonte lógico.
> (EUR., *El*., v. 1051-1054).

Electra foi coautora da morte de Clitemnestra. De fato, sem Electra, Orestes não agiria, pois foi ela que planejou a ação, instigou o irmão a executá-la, segurou na mão de Orestes, ajudou a ferir sua mãe com o gládio, empurrou-o com muita força, cravando-o na jugular da mãe, enfim matando-a.

No final de *Electra* de Eurípedes, a princesa de Micenas não recebe nenhum castigo, pelo contrário, ela é agraciada com uma recompensa. Seu antigo casamento como camponês é anulado e a sua mão é dada ao nobre Pílades em casamento.

Esse casamento se torna uma forma de compensação por tudo o que a jovem sofreu quando ainda era pobre, já que, ao casar com Pílades, Electra volta a ser nobre. Contudo, agora casada e cidadã, ela perde a liberdade que antes ela tinha. Agora ela tem que adquirir uma nova postura, se limitar ao recôndito de sua casa e se adaptar a essa nova realidade de esposa e princesa reconhecida pela sociedade.

A tragédia *Electra* de Eurípedes descreveu a mulher representando alguns valores tradicionais para os gregos da Grécia antiga como a questão do casamento, que tinha como função suprir as necessidades da mulher como moradia e alimentação, além do rebento que seria nobre dependendo da sua ascendência. Encontramos destaque nas personagens femininas Electra e Clitemnestra por não seguirem totalmente esses padrões acima citados. Muitas vezes tornando-se protagonistas de suas ações.

Concluímos que Eurípedes representa Electra com um papel mais ativo do que o esperado para as mulheres da Grécia Antiga. O discurso utilizado pela personagem representa uma mulher à frente de seu tempo com uma voz impertinente.

Ambas as personagens Electra e Clitemnestra são transgressoras e estão à frente de seu tempo. Com elas, percebe-se o sexo feminino agindo de uma forma diferente do que deveria ser feito na sua época, pois o tragediógrafo Eurípedes empodera as mulheres de sua peça dando-lhes o direito de fala e o destaque como personagens principais.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos Todos Feministas.** Tradução Christina Baum. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARISTÓFANES. Duas Comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARISTÓTELES. **Metafísica.** Tradução e notas de Giovani Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita, 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BUTLER, Judith. P. **Problemas de Gênero:** Feminismo e subversão de Identidade. Tradução de Renato Aguiar. 14ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

DI GIORGI, Ana Lúcia Hernandes. DO LAMENTO AO GESTO: ***Uma análise de Electra nas obras de Esquilo, Sófocles e Eurípedes.*** Arquivo in: ALH Di Giorgi – ITINERÁRIOS - Revista de Literatura, 1993. Disponível em: <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2452/2026>. Acesso em 22 de junho de 2017.

EURIPEDES. **The Complete Greek Drama**, edited by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. in two volumes. 2. Electra, translated by E. P. Coleridge. New York. Random House. 1938.

EURÍPEDES. **Medeia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

GUTHRIE, W. K. C. **Os Sofistas**. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Carlos Alberto Nunes. 25ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Sousa e Alberto Guziz. 3ª Ed. SP: Ed. Perspectiva, 1996.

LORAUX, Nicole. Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1988.

McCLURE, Laura. **Spoken Like a Woman**: Speech and Gender in Athenian Drama. Princeton University Press, 1999.

PIETRO, Maria Helena Ureña. **Dicionário de Literatura Grega.** Lisboa/ São Paulo: Editorial Verbo, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. SP: Perspectiva, 1993.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica.** Tradução: Christine Rufino Dabat. New York, Columbia University Press. 1989. Disponível em: *https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod.../Gênero-Joan%20Scott.pdf* . Acesso em 23 de junho de 2018.

SÓFOCLES/ EURÍPEDES, **Electra (s)**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

THOMAS, Bronwem. **Narrative: The basics**. New York: Routedge, 2016.

UNTERSTEINER, Mario. **I Sofisti**. Presentazione di Fernanda Decleva Caizzi. Milano: Bruno Mondadori, 2008.

A CONSTRUÇÃO DA MASCULINIDADE PRETA NOS CADERNOS NEGROS

Nelson Flávio Moraes de Oliveira (UNIFESP)[1]

Resumo: O objetivo deste trabalho apresentado durante o XVI Congresso Internacional ABRALIC 2019, no Simpósio "Sexologia Política e Literatura: o direito à existência e à subjetividade" é abordar a construção da masculinidade do homem negro na escrita de autores que também são homens negros presentes nos *Cadernos* Negros - volumo quarenta (2017), aqui abordaremos especificamente o conto "Memória Suja", do escritor Cuti. Para desenvolvimento do artigo contamos também como teóricos como Alan Ribeiro (2017), Cuti (2010), Deivison Faustino (2017), Judith Butler (2010), Osmundo Pinho (2004).
Palavras-chave: literatura; negro-brasileira, homem negro; masculinidades

Este artigo tem como função refletir sobre a pesquisa ainda em desenvolvimento *A construção da masculinidade e do afeto do homem negro na literatura negro brasileira: um olhar sobre os Cadernos Negros*, que visa compreender como autores negros se colocam diante da discussão sobre masculinidades e constroem personagens que são atravessados por questões raciais e de gênero. Abordaremos a problemática frente à masculinidade negra e como a mesma é encontrada no conto do escritor Cuti.

Primeiramente é necessário reafirmar a importância de uma literatura contemporânea escrita por autores negros como um lugar artístico e também político. É através dela que novas narrativas e imaginários são construídos, ainda mais quando abordamos escritores em diáspora, ou seja, artistas que elaboram um fazer longe de seu lugar de origem, no caso o continente africano. Sendo assim, construir uma literatura de embate é antes demais nada lidar com toda simbologia em torno dos termos identitários e discursivos que envolvem a questão, por exemplo, o uso de "literatura negro-brasileira", defendido por Cuti Silva (2010), no qual observamos um argumento que explica a utilização da nomenclatura para reafirmar um fazer literário na diáspora, ressignificando e reivindicando uma literatura negra-brasileira:

> A palavra 'negro' lembra a existência daqueles que perderam a identidade original e construíram outra, na luta por suas conquistas [...]. Portanto, a palavra 'negro' nos remete à reivindicação diante da existência do racismo, ao passo que a expressão 'afro brasileiro' lança-nos, em sua semântica, ao continente africano, com suas mais de 54 nações, dentre as quais nem todas ligadas à ascendência negro-brasileira (CUTI, 2010, p. 39).

[1] Graduado em Letras pela UNIFESP. Mestrando em Estudos Literários (UNIFESP). Contato: oliveira.nelsonfm@gmail.com

O debate em torno da nomenclatura ainda é um campo em desenvolvimento. Porém, adotamos a ideia apresentada por Cuti, para reiteramos um posicionamento político e de combate frente ao racismo estrutural, além de reforçar a potência dos *Cadernos Negros*.

Abordar a identidade de gênero é também compreender as noções do que muitos especialistas chamam de discurso. Para além da fala e da escrita, ele compõe um pensamento cultural, está na construção de toda e qualquer sociedade, manifestando-se nas mais variadas linguagens. Portanto, a questão de gênero encontra-se presente também no campo discursivo, sendo assim, falar sobre masculino e feminino é, antes de mais nada, observar as esferas de poder. O discurso é o meio pelo qual o poder ganha legitimidade. Nesse caso, o poder está envolta daquilo que é construído como masculino e branco.

Compreender a construção de um povo, é observar que possui características específicas e, nem sempre estagnadas. Tratando-se de Ocidente, ou ainda, das Américas, há um fator em comum que une todas suas subdivisões geográficas, suas formações deram-se através de um ideal politicamente masculino, no qual, o homem branco é o centro do universo, todas as leis criadas possuem como foco beneficiar o pensamento do "macho", ou seja, a prática de um questionamento sobre seu lugar social e de privilégios é quase inexistente, consequentemente, demais grupos tendem a crescer dentro de uma invisibilidade a empurrá-los para a exclusão. Antes de mergulharmos em teorias que abordam a situação do homem, é necessário refletirmos porque o homem contemporâneo iniciou nas últimas décadas um deslocamento em olhar para si.

É impossível falar sobre o masculino sem trazer para o debate os pensamentos feministas, foi através das mulheres que, ele, antes "dominador inquestionável" começou seu processo de "auto-reflexão". Foram as provocações delas responsáveis por abalar uma estrutura na qual o homem é visto desde o início como o criador do universo.

Segundo Judith Butler, em *Problemas de Gênero* (2003), a maneira binária como o sistema falocêntrico estigmatiza a dualidade homem versus mulher, masculino versus feminino, pode ser questionada. Visto que estagna esse binarismo a ponto de desconsiderar qualquer variação entre eles.

A autora analisa de forma crítica os estudos feministas que tendem a separar sexo de gênero, como se o primeiro representasse o biológico, enquanto o segundo revela aspectos culturais. Contudo, tomar tal pensamento como uma verdade a ser seguida, coloca-nos em diversas ciladas, como, por exemplo, em limitar os corpos de outras possibilidades de narrativas. "Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gênero culturalmente construídos" (BUTLER, 2010, p. 24). Portanto, o termo sexo é contestável quando lido como algo natural, ele também é algo a ser elaborado, "talvez o próprio construto chamado "sexo" seja tão culturalmente construído quanto o gênero" (BUTLER, 2010, p. 25).

> Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual "a natureza sexuada" ou "um sexo natural" é produzido e estabelecido como "pré-discursivo", anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura. (BUTLER, 2010, p. 25)

Sendo assim, aquilo que compreendemos como "sexo" é também uma construção cultural, logo, tanto o sexo como o gênero estão no mesmo patamar. Ambos possuem algo em comum, a "manifestação" através do corpo. É através dele que o discurso será transmitido, pode inclusive subverter a mensagem a ser passada. Um corpo nascido sob uma ótica discursiva dita macho, poderá em algum momento alterar a identidade de gênero a qual recebeu. Portanto, entende-se, as fronteiras culturais mergulhadas em um discurso masculinistas impõem limites à fluidez do gênero, marca o sujeito ausente de poder, visto também como o "outro", neste caso, a mulher; assim, universaliza o masculino que, juntamente, a outros aspectos sociais, ou a "um ponto de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes" – (BUTLER, 2010, p. 29); estabelece uma dinâmica de relação na qual um é visto como supremo, enquanto o outro como subordinado.

O pensamento feminista necessita também da autocrítica: estabelecer que o "grupo mulheres" não é uno, salienta olhar para a multiplicidade do que é ser mulher, além de agregar sujeitos diversos que possuem um denominador comum, ser mulher; do contrário estarão invocando um lugar parecido ao dos homens, "enquanto as dimensões não marcadas do privilégio de classe e de raça permanecem intactas" – (BUTLER, 2010, p. 34). Talvez, a palavra que define um movimento de ação política mais efetivo

seja "diálogo", que possibilita a escuta e a fala, abrindo um leque para questionarmos as relações de poder.

> 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 permite múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor. (BUTLER, 2010, p. 37)

No entanto, falar em gênero é perpassar pela construção de uma identidade que pode ou não aderir a ele como norte para elaboração de um sujeito, é, antes demais nada, ressaltar a "heterossexualização do desejo", na qual, a identidade obedece normas pré-estabelecidas e o tudo que diverge do feminino e masculino é tido como "gênero inteligível", tornando invisível algumas identidades. Vale reafirmar, tratarmos de gênero é debruçarmos sobre as constituições do discurso, sua composição se dá também no campo da linguagem e subjetividade, na elaboração de uma psique. Portanto, na performance produzida "pelas práticas reguladoras da coerências do gênero": "(...) a identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias "expressões" tidas como seus resultados." (BUTLER, 2010, p. 48). Logo, a preocupação para qual a autora aponta é a reorganização das relações de poder, é nela que está a chave para uma nova elaboração do que podem ser as identidades. Ele apresenta-se de forma concreta nas relações, sejam elas pessoais, ou institucionais, é na esfera do poder que as estratégias para sua manutenção são naturalizadas. Portanto, ter o gênero como determinante para a construção do sujeito é fugir do determinismo biológico e afundar no determinismo cultural, ambos feitos na esfera do discurso.

Butler direciona seu pensamento para um olhar que abarque outras características para composição do que chamam de "mulher", ressaltando outros pontos importantes para a construção identitária e deslocando o sujeito para uma possibilidade de não-lugar. Entretanto, convém indagar, ela fala de um lugar no qual sua raça é vista como universal.

Entende-se que em uma sociedade racista o exercício do poder tem como foco privilegiar o homem branco. Portanto, um homem que possui um recorte racial não hegemônico (não branco) será visto como submisso. Uma vez que a raça carrega um discurso social e político. Ou seja, da mesma maneira que o termo "mulheres" não é

uno, a nomenclatura "homens" traz uma infinidade de características que pluraliza a categoria.

Segundo Osmundo Pinho, em "Qual é a identidade do homem negro?" (2004), dentro de um ideal racista o homem negro se encontra em um lugar inferior, seu corpo nega sua humanidade, quando não é sexualizado, a violência física é a principal aliada desse sistema hegemônico que fere corpos submissos.

> Antes de tudo, o homem negro é representado como um corpo negro, o seu próprio corpo. Paradoxalmente, esse corpo é configurado de forma alienada, como se fosse separado da autoconsciência do negro. O corpo negro é outro corpo, lógica e historicamente deslocado de seu centro. Como suporte ativo para a identidade, é o lugar de uma batalha pela reapropriação de si do negro como uma reinvenção do self negro e de seu lugar na história. Uma reapropriação do corpo como plataforma ou base política revolucionária. Ora, essa base é contraditória porque tem sido definida pelas discursividades racializantes ou puramente racistas que justamente aprisionam o negro na "geografia da pele e da cor". Ser negro é ser o corpo negro, que emergiu simbolicamente na história como o corpo para o outro, o branco dominante. Assim, o corpo negro masculino é fundamentalmente corpo-para-o-trabalho e corpo sexuado. Está, desse modo, decomposto ou fragmentado em partes: a pele; as marcas corporais da raça (cabelo, feições, odores); os músculos ou força física; o sexo, genitalizado dimorficamente como o pênis, símbolo falocrático do plus de sensualidade que o negro representaria e que, ironicamente, significa sua recondução ao reino dos fetiches animados pelo olhar branco. (PINHO, 2004, p. 67)

A problemática em torno da construção de uma masculinidade negra apresenta uma complexidade que vai além da negação corporal. É possível falarmos em masculinidades. Pois a elaboração se dá também de maneira fluída e para além do corpo. O fator psicológico também conta como um elemento fundante para a elaboração dessa masculinidade negra. O olhar hegemônico branco atingi de forma direta a maneira como o homem negro olha para si, pois as construções sociais são feitas na relação entre o eu e o outro.

Em "Negro tema, negro vida, negro drama: estudos sobre masculinidades negras na diáspora" (2017), Alan Ribeiro e Deivison Faustino discorrem sobre o drama de entender a vida do homem que carrega a negritude como tema. Ao resgatarem Du Bois, observam que talvez ser homem negro é carregar a impressão de "ser um problema", pois, ele está a todo momento sendo monitorado por olhares brancos, consequentemente, afetando o olhar para si. O negro não é o problema, mas sim o olhar racista direcionado a ele. Quando olha para si através da visão do outro (neste caso o branco) ele não se encontrará. A marca colonial é tão incisiva que, ao buscar por si, o

homem negro não se reconhece, o que se mostra é apenas aquilo que está à sua volta: "poderíamos ensaiar como aparições coloniais, ou seja, atribuições externas de significação identitária que interditam as próprias auto-explicações sobre si". (FAUSTINO, RIBEIRO, 2017 p. 166). E nessa tentativa de olhar no espelho ele encontra a negação, pois o desejo emanado de si é de ser o branco, ter não só a pele clara, mas também o direito e o poder de transitar nos espaços ditando regras, controlando as entradas e saídas. Segundo Alan Ribeiro e Deivison Faustino:

> Diante desse esquema colonial e patriarcal, apenas o (homem) branco tem status de sujeito. O branco aparece como expressão universal daquilo que se entender por humano e aquilo que se entender por humano, em consequência, representado pela branquitude. Ser *"humano"* é ser branco e o negro (*não-ser*), sedento por encontrar-se no olhar de um outro que só vê a si mesmo (reconhecer-se é ser reconhecido) passa a desejar ser branco. Nestas condições, a busca para se fazer homem é ao mesmo tempo atividade de (auto) negação (...)" (FAUSTINO, RIBEIRO, 2017, p. 167)

São essas marcas encontradas no conto "Memória Suja" (2017) do escritor Cuti, presente no volume quarenta da série *Cadernos Negros*. Vemos a história de Naldo, um homem recém chegado do nordeste. Após alguns dias de viagem, ele chega a São Paulo, ou como o próprio narrador escolhe chamar "locomotiva da nação". O conto pode ser explicado em três momentos, o primeiro dita a chegada do "tição", "negão", "crioulo", Naldo; o segundo no contato entre o personagem e o policial, também nordestino; e por último, quando encontra o irmão. Naldo chega varado de fome, apresentando marcas de maus tratos, perde-se no caos que é a grande cidade:

> "Dois dias de aflição no meio de tanto zumbido de carro, um pigarro congestionando no peito e sobressaltos de sono em atraso, chega à porta de uma venda em bairro distante, onde por engano, tinha ido buscar o parente." (CUTI, 2017, p. 139).

E ali em meio ao cimento na tentativa de buscar Judásio, adormece de frio. Porém, é acordado no dia seguinte por um comerciante:

> - Bamos lá, ô tição! Sai daí já! – foi o despertar na voz do comerciante.
> - Tá me chamando do quê? – E fuzilou os olhos no outro, que sentiu o petardo. – Se não sabe meu nome me chama de cidadão, visse? Tá metido a cavalo do cão, por quê? (CUTI, 2017, p. 139)

Percebe-se, para além de toda questão social vivida por Naldo na viagem do nordeste à São Paulo, a forma como é recebido pelo comerciante marca justamente esse homem negro sem nome; ele é o tição, a madeira queimada, sua identificação vem através do corpo, um corpo jogado no chão, um corpo preto que só foi perceptível porque o comerciante queria trabalhar, um corpo preto que atrapalha, que vira pedra no meio do caminho. Segundo Deivison Faustino: "é a partir do corpo que o negro será visto (...) Por consequência, será a partir dele (o corpo) que se afirmará" (FAUSTINO, 2014, p. 90). Um corpo negro que não é cidadão, mas sim "tição". Ou seja, a linguagem como recurso para marcar o racismo, o meio para manutenção de um projeto colonial ainda em curso. Naldo não se faz de desentendido, mesmo não conhecendo teorias, percebe a agressividade do branco ao se deparar com um homem negro, porém, controla-se, mesmo querendo "quebrar a cara do canalha" (CUTI, 2017, p. 140), a única coisa que consegue fazer é sair, cuspir no chão e dizer "- Abestalhado!" (CUTI, 2017, p. 140).

Ele, ainda na meta de chegar até a casa do irmão, anda pela cidade no propósito de achar o local a pé, e, mais uma vez, chega a noite, ela que é tão temida por nós homens pretos, pois esconde diversas armadilhas. É preciso estar atento, andar por ruas iluminadas, estar bem vestido, de preferência em lugares movimentados, pois, se você é um homem preto andando sozinho na escuridão, você é suspeito, seja lá qual for a situação, você é suspeito. É o que diz Faustino ao citar em seu trabalho os Estudos do Mapa da Violência, no momento de escrita, em 2012, mas já podemos atualizar, ao acessarmos o Atlas da Violência 2019, infelizmente nada mudou, homens negros continuam sendo o alvo principal da polícia, somos nós os suspeitos. "Somente os "outros" são passíveis de suspeita, e os mesmos mecanismos que constroem a "nossa" percepção sobre "eles" "nos" autorizam a respirar mais tranquilos com a notícia de seu aniquilamento, ou pelo menos a sua violenta "pacificação". (2014, p. 94). Com Naldo não foi diferente:

> (...) uma "ronda policial levou-o para dormir no xadrez, depois de algumas humilhações como pancadas na pernas, para que abrisse, empurrões e perguntas repletas de insinuações, sobreduto por encontrarem um canivete com ele." (CUTI, 2017, p. 140)

O medo é o sentimento mais presente aqui: Naldo "tremeu de medo, vendo gente apanhar" (CUTI, 2017, p. 140), ele é um dos principais elementos na construção de uma masculinidade, tratando-se de masculinidade negra, recebe um peso duplo, pois não basta ser homem, tem que ser negro, tem que ser a caça, o animal capturado. Mesmo não sendo culpado, Naldo sente pavor, é esse sentimento o controlador e estimulante para que meninos se transformem em homens. A situação piora quando é levado para conversar com o delegado, a autoridade máxima naquele recinto.

> E, quando levado à presença do delegado, este perguntou em tom agressivo:
> - E o crioulo aí? Qual a bronca?
> - É um coió, doutor o nome é Edinaldo. Tinha um canivete pequeno. Chegou do Nordeste ontem. Não é isso?
> - É, sim, sinhô! – murmurou ele, contendo o desejo de dizer um palavrão ao delegado. "Não fosse delegado, esse galego ia se ver comigo com esse negócio de me chamar de crioulo" (...) (CUTI, 2017, p. 141)

Ao pensar a atitude que teria o "galego" "não fosse delegado", o personagem reconhece o quanto o racismo aparece de forma incisiva aqui na metrópole. É no espaço que as relações são construídas, a forma como a cidade foi e ainda é dividida delimita justamente isso, os corpos permitidos de transitar no centro e "aqueles outros", passiveis de caminhar na periferia. Reconhecer o delegado como um "galego" é um ato importante para Naldo, diante daquela situação ele fornece nome e significado para uma opressão que o atravessa, consegue distinguir seu corpo do corpo opressor. Entenda: ser capturado no meio da noite e encaminhado a uma delegacia é, antes de mais nada, ser violado psicologicamente. A construção desse masculino negro também se dá através de uma agressão simbólica. No dia seguinte, Naldo é deixado em frente à casa do irmão, pois um dos policiais, ao qual não entendemos como negro, demonstrou uma relação de identificação com recém chegado do nordeste:

> Um dos policiais, o mesmo que lhe perguntara sobre a chave, no trajeto revelou ser um conterrâneo seu, partilhou com ele memória da seca, perguntou sobre as novidades da transposição do Rio São Francisco, das celebrações da Sexta-Feira da Paixão. Deu-lhe conselhos, realçou que era um devoto de Nossa Senhora da Conceição e, por fim, apertou-lhe a mão ao se despedir. (CUTI, 2017, p. 142)

A partir do instante que Naldo é reconhecido pelo policial que o aconselha, inicia-se um processo ainda estranho, mas quase positivo desse homem negro, não por conta de sua cor, mas sim do seu lugar de origem, é no reconhecimento da terra que o

"crioulo" ganha um ar de pertencimento, ao ser identificado como natural de Cabrobó, Edinaldo passa a ter seu nome reconhecido na narrativa; começa a esbouçar um lugar, ainda em conflito, porém, uma zona já possível de transição.

A riqueza do conto está justamente em apresentar a trajetória de um homem negro nordestino. Cuti acentua as contradições do que é ser negro, ou seja, humano. Pois é através desses trânsitos diaspóricos que a subjetividade de Edinaldo Fidenso dos Santos é construída, levando-nos a fazer um paralelo com seu irmão Judásio. São esses personagens os responsáveis por delatar um olhar inquisidor racista ainda presente, já que o conto é de 2017. Isso possibilita pensar muitas questões, maturando como o percurso de homens negros vem acontecendo. Mesmo sendo uma obra ficcional, a escrita do autor reafirma um lugar da literatura negro-brasileira como meio para o fazer artístico atrelado ao compromisso social. Fato que reafirma a força da literatura negra e como consequência a importância dos *Cadernos Negros* que desde 1978 estão sendo publicados de forma interrupta.

Referências

BORIS, Georges; BLOC, Lucas e TEÓFILO, Magno. *Os rituais da construção da subjetividade masculina*. 2012. Disponível em: http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=334

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CANDIDO, Antonio. "Crítica e Sociedade" In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Outro Sonho Azul, 2006, p. 13-26.

CUTI, [Luiz Silva]. Literatura negra brasileira: notas a respeito de condicionamentos. IN: QUILOMBHOJE (ORG.) *Reflexões sobre literatura afro-brasileira. São Paulo:* Conselho de Participação e desenvolvimento da Comunidade Negra, 1985. p.15-24

_____. *Literatura Negro-Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

CONRADO, RIBEIRO, Mônica, Alan. "Homem Negro, Negro homem: masculinidades e feminismo negro em debate" In: *Estudos Feministas*. n. 25, 73-97, 2017.

FAUSTINO, Deivison. “O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo”. In: BLAY, E. A. (Org.). *Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

PINHO, Osmundo. Um enigma masculino: Interrogando a masculinidade da desigualdade racial no Brasil. Disponível em: http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n77/n77a10.pdf. 12 Jun 2018.

_____. Qual é a identidade do homem negro? In: *Revista Democracia Viva*, n. 22, p. 64-69, 2004. Disponível em: http://www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro. Acesso em 10 Jun 2018.

RIBEIRO, FAUSTINO, Alan Augusto, Deivison Mendes. “Negro tema, negro vida, negro drama: estudos sobre masculinidades negras na diáspora”. In: *Transversos: Revista de História*. Rio de Janeiro. nº 10, 2017.

RIBEIRO, BARBOSA, Esmeralda, Marcio. Cad*ernos Negros*. Volume 40: contos afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2017.

TESSITUTRAS HÍBRIDAS: O REPENSAR DAS MINORIAS EM WILSON BUENO

Eliza da Silva Martins Peron (UFMS)[1]

Resumo: Ao pensarmos a especificidade das narrativas contemporâneas e suas manifestações plurais, delinearemos de que maneira Wilson Bueno engendra sua narrativa para o repensar das minorias. O construto literário em tessituras híbridas delineia um sistema multicultural em tensão, por isso entremeiam-se, nas narrativas, diálogos, memória, fragmentação. Nesses espaços fluidos, há a reflexão sobre locais/migrações, deslocamentos, pertencimentos. Para a análise nos pautaremos nas obras *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000) e *Mano, a noite está velha* (2011). O suporte teórico será pontuado por Nestor Canclini, (2015), Homi Bhabha (2005), Hugo Achugar (2006).

Palavras-chave: Hibridismos; Minorias; Wilson Bueno.

> É no outro, sobretudo no outro, estes seres que insistem e sobrevivem, é neles que nos enxergamos a nós próprios, inteiros e sem retoque – feito um espelho, o único, aliás, para saber como somos. Wilson Bueno. (2011, p. 20)

Ao iniciarmos nossos apontamentos sobre o constructo híbrido nas obras de Wilson Bueno, no repensar das minorias, partiremos de obra póstuma, *Mano, a noite está velha* (2011). A trama insinua ao leitor tratar-se de longa carta escrita pelo narrador e personagem principal Frederico Souza de Oliveira ao irmão. No entanto, uma leitura mais precisa revela a densidade com que se ergue a escrita. É por meio da escrita que o remetente, ao dialogar com o passado, perfaz sua trajetória e reflete sobre seu próprio presente e de como ele se constitui a partir do encontro com os outros.

O fio condutor pode ser revelado pelo título do livro: *Mano, a noite está velha*. Relatos, manuscritos ao mano, sobre um tempo passado, um tempo-noite que já anuncia quase o novo dia, em que o velho só não esmaece porque vem recuperado pela memória. A evocação do passado retém aquele tempo que se foi, mas, como a memória tende a ser etérea, a conservação dessa no livro dá-se pela escrita, salvaguardando-os da perda, recuperando o passado, seu cheiro, o que foi, o que poderia ter sido, construindo nesse encontro com o outro e com os acontecimentos do passado a formação de sua própria identidade.

[1] Mestre em Letras (UFMS/CPTL), Doutoranda em Letras (UFMS/CPTL). Contato: elizamperon@gmail.com

Mas a longa carta endereçada ao nada – posto que o irmão está morto, embora pareça um diálogo, é na verdade um monólogo consigo mesmo, um modo daqueles que ainda não morreram haverem-se e acertarem as contas consigo mesmo a partir do encontro com o outro, numa espécie de confissão.

Utilizar a estratégia da carta como se a confidenciar segredos a um irmão morto supõe a inteligência desse narrador porque jamais obterá respostas ou será censurado pelas escolhas com que empreendeu a vida. Do vínculo entre os irmãos, há nos escritos a evocação do conforto dos doces compartilhados, a memória da casa, desejos, sonhos, brincadeiras, cuidados, dores. Resta do liame, a memória o silêncio que lhes são cúmplices: "Mano, a nossa existência cúmplice". (BUENO, 2011, p. 27). Porém, como é inerente ao ser humano, a memória também reaviva estilhaços, seres fragmentados em formação, o medo de não aceitação do outro.

Embora o constructo da obra se assemelha a uma longa carta, não conserva as mesmas características do gênero. Suprime a datação, além dos acontecimentos narrados não serem lineares. Essa urdidura dos escritos tal como um "diálogo com os mortos" (BUENO, 2011, p. 11) desponta o jogo proposto do autor ao leitor. Nem diálogo, nem carta, um monólogo extenso com o outro, notas baldias talvez, a fim do narrador se entrever consigo mesmo, sustentado pela linha tênue que une os fragmentos dessa narrativa.

Fragmentos esses a representar a própria mudança da vida, a carta também é uma reflexão de si para os outros, do humano que ali transcreve um texto atravessado de solidão e feito de estilhaços porque a vida pulsante não pode ser linear. Mas que o leitor menos atento não duvide: o longo monólogo não serve apenas para expurgar dores ou confessar, serve também para, a todo momento, entre o passado e o presente, perguntar-se sobre todos aqueles que já existiram um dia, "[...] em carne e osso existiram, e hoje reluzem nas lombadas dos livros desesperados..." (BUENO, 2011, p. 11)

A arquitetura do texto enseja contar não uma história única, mas uma história universal em que tudo quanto foi soterrado pelo passado pode, pela narrativa e pela memória, ser recuperado. Para simular esse efeito, as obras contemporâneas em geral são propositalmente fragmentadas e híbridas. Essa perspectiva é observada pelo alinhavar da narrativa porque, entre "uma carta e outra", o narrador deixa cortes, espaços em branco a

delinear a fragilidade, as sinuosidades da memória em metalinguagem, a insinuar os pedaços com que a obra e as vidas que se entrelaçam são tecidas.

Essa narrativa, escrita em fragmentos forma um todo, mas não deixa de enviesar a composição estética híbrida, tal como um texto montagem que parte da história da personagem principal e imbrica outras. Ainda que fragmentados e simulem a impressão de carta, cada pequeno texto sugere as hibridizações imanentes entre culturas, lugares, povos. Para Nestor Garcia Canclini (2015), as relações que os textos mantêm entre si auxilia-nos a pensar a obra não como uma colagem de influências diversas, mas como lugar para se tecer essas apropriações e trocas produtivas.

Assim a trama que se sustenta via memória funda uma ou mais possiblidades de existência e modos de resistir. Embora a crítica classifique *Mano, a noite está velha* como narrativa com mais elementos autobiográficos, para nós, ainda que Wilson Bueno simule fatos de sua vida e os entremeie à ficção, implanta diferença com a escrita autobiográfica porque, o próprio ato de urdir a narrativa emprestando ares autobiográficos funciona como forma de contar outras histórias, essas, universais: a de bêbados, pobres, as "polacadas" e "negradas" do sertão, imigrantes e migrantes que chegam à cidade "branca e fria", os sujos, os marginais, os travestis, as putas velhas.

Essas imigrações e migrações são reavivadas pela ótica de um menininho recém-saído de uma aldeia "O norte vermelho" para a "Aldeia gelada", porém sobre o crivo de um homem já maduro em suas reflexões anos depois:

> Era como se nos dissessem que uma coisa era desembarcar nela, na Aldeia, forasteiros; bem outra ver nelas nascer seus netos, bisnetos e até os tataranetos. A Aldeia era deles de um modo quase mesquinho. Como se isso conferisse aos migrantes europeus, polacos principalmente, árabes, armênios, uma certidão de posse, a prevalência com que nos olhavam, de cima, os olhos azuis. Roceiros eles também, caipiras de outras plagas e sotaques. (BUENO, 2011, p. 69)

"Polacada" era o termo a definir as pessoas que imigravam para o Brasil: japoneses, poloneses. A dupla expressão polacada e negrada supõem a migração interna dos "polacos" e de outras etnias e faz referência às minorias. Essas minorias também são expressas pelo termo "negrada" que, no sentido pejorativo, exprime grupo de pessoas da raça negra, "negralhada, pretalhada" e, ao mesmo tempo, cambada, escória, bando.

Sintetiza ainda os que migravam das pequenas "aldeias" para os grandes centros em busca de melhorias.

Ainda analisando o entrecho, grafar a palavra "Aldeia" com letra maiúscula enfatiza a mudança da família da personagem-narrador para a cidade grande e ao mesmo tempo confere efeito de analogia, como se a pequena Aldeia do Norte vermelho, não fosse assim tão diferente da cidade grande e gelada. Grafá-las com letra maiúscula sugere que entre o local e o universal não há tanta diferença: as duas encenam problemáticas universais vivenciadas.

Contudo, a descrição da cidade grande, supõe-se seja Curitiba, vem representada na narrativa por sua imponência. O clima frio confere a ambientação exata a intimidar as famílias recém-chegadas ao escancarar as discrepâncias, a frialdade e o preconceito dos moradores nativos que, desvelavam o ódio aos desiguais pela superioridade, quase uma posse dos desvalidos. Os "estrangeiros", por outro lado, ao se depararem com a nova condição, tentavam "um jeito de vencerem essa nova Aldeia":

> Lembra, Mano, lembra. Você era tão pequenino que se lembrar jamais haveria de. Assim que o Pai arranjou o primeiro jeito de a gente vencer a Aldeia, duas ou três semanas depois do desembarque na estação ferroviária vindos do Norte Vermelho, a cena, a cena, os embates. - Polaco! O xingamento batia feito porrada. Sabíamos. - Negrada! A resposta vinha na fronteira do cuspo, no trecho de terra da Visconde de Nácar, esquina com a Saldanha Marinho. Em jogo, mais que a cor, o sentimento súbito de dignidade ameaçada: - Negrada! (BUENO, 2011, p. 69-70)

Decorrente dessa mistura de povos e costumes, dessas culturas híbridas, os novos moradores dividiam-se entre o ódio e a dor pela diferença e intuíam, por fim, a necessidade de se entenderem: "Amávamos com ódio – assíduos, uns e outros, às vezes mais, às vezes menos, em tocar a corda do variado entendimento. E íamos, cada um de seu lado, empurrando a vida miúda" (BUENO, 2011, p. 72).

Nestor Garcia Canclini, ao perfazer o histórico da América Latina, expõe a constituição de culturas híbridas. Para ele, a modernidade inscreve a pluralidade, as relações entre hegemônicos e subalternos e o culto/popular. *Em Mano, a noite está velha*, essa perspectiva é possível a partir da convivência entre as culturas, etnias e línguas surgidas e da troca cultural decorrente a acentuar ainda mais os hibridismos possíveis:

> Experimentava-se o pepino azedo a princípio com nojo e logo depois, gulosamente e aprendíamos com os polacos a exata maturação das uvas nas parreiras improvisadas nos fundos dos quintais [...] Com os polacos, a família se iniciava, Mano, paciente, nas artes das compotas nos vidros Trevisan – enxutos, cristais, espelhos. (BUENO, p. 70)

As trocas evidenciam, ao mesmo tempo em que se repeliam uns aos outros, a reconstrução da própria cultura e de suas origens. As iguarias pertencentes às etnias particularizavam cada povo e simultaneamente instaurava um sentido de pertencimento à nova morada sustentada por essas relações. Canclini (2015) afirma que esse movimento de troca implica a formação das identidades híbridas: "[...] entendo por hibridização processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2015, p. 19).

Entre os poderes hegemônicos (da cidade grande) e os subalternos (os recém-chegados), há em comum esse código simbólico construído e compartilhado e, por meio dessa construção das identidades, que os grupos, além de desenvolverem suas próprias culturas e saberes, são transformados pela cultura do outro: as culturas híbridas.

Desse modo, a narrativa de Bueno tece, pelo entrecruzamento desses elementos culturais e pelas diferentes línguas, as vozes, os discursos demarcadores das diferenças periféricas, as transculturações decorrentes dos poderes hegemônicos e das minorias.

Outro circuito simbólico do vínculo entre cultura e poder emana de outro livro de Wilson Bueno: *Meu tio Roseno, a cavalo* em que o protagonista tio Roseno sai em busca de cumprir uma profecia: a de nascer-lhe uma filha de seu relacionamento com a bugra Doroí e que deveria se chamar Andradazil. Nesse afã, o tio parte em seu cavalo Zaino, rasgando fronteiras na tentativa de chegar a tempo do nascimento. Saindo do Paraguai, atravessa Mato Grosso do Sul, Paraná até as ribanceiras de São Paulo. Sobressaem-se, assim, dos encontros de Roseno com outros povos, hibridismos culturais e linguísticos. Para Canclini (2015), o entrecruzamento, a interpenetração e a coexistência de culturas estrangeiras é responsável pelos processos de mesclagem.

Ao narrar o atravessamento do tio, Bueno delineia os traços culturais pré-estabelecidos. Nas trocas ocorridas nesses locais de fronteiras, narra os hibridismos culturais decorrentes, conforme desvela Homi Bhabha (2005).

Para ampliar as formas de hibridizações na narrativa, apresentamos um dos conceitos propostos por Canclini que avalia a "hibridização como termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos empregados para designar misturas particulares". (CANCLINI, 2015, p. 39).

Essa fusão de línguas e de povos pode ser observada em *Meu tio Roseno, a cavalo*. A perspectiva consolida-se quando o primeiro encontro do tio durante o trajeto ocorre de maneira não amistosa. Um índio guarani lhe nega passagem – resguardava seu *lócus*, a morada de sua tribo. O embate travado entre o índio e o tio ocorre via mistura de línguas. O guarani hibridizado ao espanhol, produto das fronteiras, reveste-se da linguagem popular e ratifica o sincretismo entre cultura local e aculturação: "Apeese hombre!", ao passo que o tio respondeu com grande carga de oralidade: "Se assunte, bugre". Mas o índio não acua e responde: "[...] Aqui es el Avatiyú. Flacos no passan – brincou, cínico o ameaçante guarani Ha' angá, a língua mexendo-se dentro da boca crivada de dentes" (BUENO, 2000, p. 15).

Para Bhabha: "O hibridismo é a reavaliação do pressuposto da identidade colonial pela repetição de efeitos de identidade discriminatórios. Ele expõe a deformação e deslocamento inerentes a todos os espaços de discriminação e dominação" (BHABHA, 2005, p. 163). É o que depreendemos do diálogo entre o tio e o índio: a língua do índio salpicada de guarani e espanhol mesclada ao linguajar dos sertanejos pressupõe a deformação e o deslocamento, uma tentativa do índio de, ao hibridizar as línguas, se mostrar o mais claro possível ao estrangeiro.

Note-se que essa língua híbrida passa também a atravessar o discurso dos colonizadores, porque, para manterem o poder, também precisam de apropriar-se dessas outras línguas. No atravessamento, no trânsito entre fronteiras de estados, o tio Roseno usa uma língua em devir, reproduzindo o falar das regiões fronteiriças, modificando sua maneira de falar, adaptando-se às variações de cada região. Bueno, sobre o constructo da narrativa, afirma: "Faço o relato inteiramente salpicado pelo guarani; e tem muito de portunhol. À medida que Roseno afasta-se do Guairá, a linguagem vai indo cada vez mais para o paulista, para os erres dobrados" (BUENO, 2000, p. 2).

Essa aculturação dupla, pode ser elucidada por Achugar, para quem: "O centro/ os múltiplos centros fazem falar a margem. Por sua vez, a periferia, a margem – enquanto situacional – torna-se centro para outras periferias e as faz falar" (ACHUGAR, 2006, p.

20). Porém, outra maneira de narrar e configurar as minorias para além dessas imposições e correlações culturais são os atos desmedidos de poder. Enquanto o índio vê no diálogo sua capacidade de convencimento, sua "arma", o homem elege a arma de fogo: "- Já lo disse – esto pecho no lo transpassan las balas porque las balas no han – paraguaya a língua do índio dançou entre as agulhas dos dentes, quase um sorriso cínico" (BUENO, 2000, p. 16).

A narrativa enquanto denúncia do autoritarismo desmedido entre hegemônicos e subalternos. No lugar do diálogo, a celeridade de um tiro certeiro na árvore tucunaré fere a carne leitosa do tronco. Diante da cena, o índio outrora destemido jogou facões e punhais um a um: "- Hombre, tienes passaje. Acá es el Avatiyú" (BUENO, 2011, p. 16). Em reconhecimento ao poder do forasteiro e de sua posição subalterna, o índio pega nas mãos do tio e indica uma picada na floresta a esconder a escassa tribo do povo Asíguera. Não bastasse, compartilha com o "estrangeiro ilustre" sua morada, seus costumes, – o cauim, a bebida, o fumo – oferece, sobretudo, a glória sexual: uma noite a deflorar a indiazinha virgem "la reina", filha do cacique. Revela-se desse encontro, além dos hibridismos de línguas e mesclas de costumes, sobretudo a força desproporcional estabelecida e o abuso escancarado. Tais diferenciações implicaram e ainda implicam, na maior parte das vezes, à sujeição das minorias.

Em comum às duas narrativas: a solidão, o medo do novo, do diferente, os processos de trocas e aculturações ainda que sob o julgo austero da hegemonia. Como resultado dessa tensão entre conquistadores e conquistados, encontros ou mesmo diferenças culturais, erige-se o termo cunhado por Canclini de "Heterogeneidade multitemporal" (2015, p. 74), a hibridação cultural gerada entre sociedades díspares. Da tensão estabelecida, o mosaico híbrido se espelha tanto entre as já descritas quanto por meio das lutas provocadas pelo discurso dos governos de terras inabitadas.

Tais fatos simulados inauguram um painel de selvageria e violência. Os que para lá imigravam e migravam, ao perceberem o engodo, impunham o autoritarismo de diferentes modos: guerras, violências e mortes brutais ou outros meios, desde que pudessem dominar. Na outra margem, os índios e povos já residentes tentavam resistir às barbáries: de esconderijos mato adentro ao enfrentamento em batalhas desiguais.

A apropriação desses fatos históricos mesclados aos fictícios fazem o leitor imaginar um sertão profundo dilacerado pela violência da colonização, as batalhas

sangrentas em nome do progresso rememoradas e eternizadas pela escrita. O local inscrito no universal.

Essa universalidade expõe dialéticas porque, ao mesmo tempo em que Bueno retrata os exploradores, outorga voz às margens: índios, antigos moradores, pessoas simples, "caboclos", negros, mascates, humildes, picarescos, arquétipos que o tio encontra nas "paragens", classes marginalizadas da qual ele próprio é parte. Na trajetória, desponta espaços míticos, ermos, territórios inóspitos de fendas e bifurcações, de picadas na floresta abertas por desbravadores, forasteiros, audaciosos em busca de terras, ou de lugares para fixarem residência nas veredas do passado.

Ao tentar possíveis pontos de contato entre a história e o texto, descobrimos que na região de Paranavaí, e do Oeste do Paraná, local tematizado no encontro entre o índio e o tio, já habitavam índios da etnia kaingang e, posteriormente, guaranis. Uma referência, em especial nos chamou a atenção: resultado da dissertação de mestrado de Lúcio Tadeu Mota (2009), pesquisa que confirma que a historiografia deixa à margem da história os habitantes anteriores do norte do Paraná, como se essa região fosse um sertão indômito, instituindo a crença e o mito do vazio demográfico. Essa crença no vazio proposta pelo governo legitimou ocupações violentas, desmandos, arbitrariedades. Por esse motivo, a narrativa permeia um clima de proximidade da morte:

> A vinte léguas desde o Guairá, Roseno segurou no freio um agora corcoveante cavalo. Ao sopé da Serrinha, o espetáculo macabro – dúzias de cruzes espetadas na areia e delas pendentes os esqueletos cal e prata dos combatentes, patrulha apanhada de surpresa pelo entrevero do Itacoatiara, ainda antes, muito antes de Andradazil e de todas as guerras do Paranavaí. Cavalo e cavaleiro pareciam não acreditar no que o luar lhe punha frente os olhos, e quanto mais próximos, ainda que renitentes, entreviam, ao lenho de cada cruz, os inimigos amarraram um verde lenço da soldadesca enfiada até o sangue da garganta naquele brigueiro, e tanto tempo se passara e tantas foram as chuvas e os sóis que os panos se esfarrapavam ao vento, nem mais verdes senão o verdoengo pálido do que um dia foi cor. (BUENO, 2000, p. 24)

Da citação depreendemos os horrores das guerras, os inocentes mortos na tentativa de resistir a colonizadores. O autoritarismo imposto ultrapassa o conceito de margem ligado ao índio para fazer efeito também sobre os menos favorecidos do qual tio Roseno é parte. A luta pela terra e o sangue vertido a todos afligia.

A partir dessa perspectiva, *Meu tio Roseno, a cavalo* pode ser lido como denúncia de um projeto político que se assenta na não existência anterior dos povos indígenas na região. A expectativa de vazio vem sugerida pela visão etnocêntrica, conforme Mota. A narrativa de *Meu tio Roseno, a cavalo* possibilita uma leitura ampliada das margens, as relações com o "diferente": dominadores e dominados, resgate de temas do passado reelaborados no presente já que as terras habitadas por indígenas de diferentes regiões continua sendo objeto de desmandos, de mortes, lutas sangrentas pelo domínio do espaço. Sob o jugo da força brutal, mãos nas garruchas. De outro lado, o genocídio de índios em confrontos desiguais.

Outra estratégia de violência e dominação consistia na denúncia dos latifundiários que pagavam índios dissidentes para traírem e dizimarem seu próprio povo:

> Ali, Deus havia esquecido toda a maldade. Cruento, brigador, Sizeneno deixava, sempre em horror e morticínio o seu rastro, contratado dos fazendeiros, guardião dos latifúndios, Sinzéno, o Parnanguara. Bisca de ruim, malévolo até o tutano, aquilo sabia ser o bicho. E depois tinha que era, pela quinta encarnação, imprevista serpente – atacava aos botes, de surpresa, no inopino e no desaviso. De pronto, um baque – acuava o povo dos inocentes, inventando novo crime, a cada vez. Ali os crucificados, mais adiante os enterrados vivos, e lá, no começo da guerra do Itacoatiara, será que exageravam?, homens, mulheres e crianças, esquartejados primeiro e cozidos depois, no caldeirão fervente. Sinceno, vá de retro, dentro dele a fúria e a ausência de coração. (BUENO, 2000, p. 26).

Do esboço de tantas dores, mortes e guerras expostos na narrativa, Bueno amplia a percepção dos fatos ocorridos naquela região, apontando outras visadas sobre os horrores que ainda hoje são praticados. Por esse motivo, o hibridismo na narrativa não se restringe às trocas culturais, funciona também como assimilação, resistência, contestação, mudança. O ouvir de outras vozes. Bhabha ratifica ao discorrer que: "[...] as ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas (BHABHA, 2005, p. 24).

Outra espécie de minorias reavivada via memória constitui a própria condição do personagem-narrador em *Mano, a noite está velha*, que vê, no ato da escritura, a chance de contar ao irmão que está morto sobre sua homossexualidade. Nos fragmentos da carta, Frederico revela o medo da morte no espaço de encontro de "[...] boys, proxenetas,

travestis, bebuns e drogados, putas e equilibristas" (BUENO, 2011, p. 212). Nesses espaços, os equilibristas tentam de algum modo sobre(viverem) à Aldeia e suas problemáticas. Mas o local/limite não serve como fronteira a separar esses seres; ao contrário, é exatamente nesses locais e, a partir dos contatos gerados, que se instaura um novo modo de ver e também de viver entre os diferentes povos.

Essa condição também afeta aqueles que de certa forma são excluídos da sociedade: homossexuais, travestis – o medo do que é pretensamente diferente. O personagem principal enviesa na escrita essas dialéticas, dissemina a proximidade a todo o momento da morte e narra os medos e desejos desses seres humanos incompreendidos, alguns até mesmo por sua condição híbrida:

> O travesti sou eu, não a Samantha, formidável víbora da noite que se vos enrosca ao pescoço, travada de pedra e birita. Sim, Mano, sou eu o traveco a me esconder de um tudo. A rigor, e de modo mais evidente não há como negar, de mim mesmo. Tarde da noite ainda assim me escondo. A Aldeia feito um escorpião vivo a me dilacerar a víscera. O gosto do conhaque ainda rascante e madeirado na garganta. Boa noite, cara! Boa noite! Passo rente a uma enorme palmeira, alargo o passo, o **terror quase orgástico do punhal gelado na jugular** e súbito. Boa noite, meu! Outra voz, essa com uma sensualidade masculina e jovem, malícia de prostituto ao bote. Ao longe, o esganiço de uma risada – Samantha, Priscila, Vandeca... Temo que me assaltem com suas giletes bem guardadas nos pontudos seios de silicone. (**grifo nosso**)

Na escrita pulsa até mesmo as representações do corpo, dos gêneros que se intercambiam e acenam para a heteronormatividade. O medo que paira pela condição sexual "diferente" desses seres fragmentados, na indecisão entre gozo e morte, que já se avizinha. O constructo do texto aponta para tessituras híbridas que a "lembrança recolhe com dedos de melancolia, é o fotograma incolor da vida pobre" (BUENO, 2011, p. 71).

Narrar ao irmão já morto, agora que seria enfim compreendido, pressupõe articulação, trocas, processos dinâmicos intrínsecos na busca de entender a si próprio. A carta constitui a ânsia, o lugar dessas minorias libertarem-se como resultado do diálogo com o escuro travado com os mortos, pressupõe de certa forma o encontro com os outros, as trocas de percepções, sentimentos, segredos, busca de assumir a própria identidade híbrida a fazer-se e refazer-se, como são também os escritos narrados: "Bicho universal dos subúrbios, indagador dos sentimentos escondidos, [...] convivendo arrepiantemente, para além dos moralismos gastos [...]" (PEREIRA Filho, 1989, p. 7). A narrativa encenada como história dos vencidos, dos índios, dos povos simples, dos

homossexuais, travestis, pobres, negros, polacos, desses seres que "se desafiam todos os dias":

> Num bazar de tudo, bazar dos dias desfilam [...] vagaus, caóticos, pingentes, [...] amantes espúrios e desamantes, as interrogações da solidão em beco, ruas e bares, os tugúrios da vida, os mirantes falsos, os rabos das madrugadas, polacos, mundrungueiros, capengas, os testemunhos sem brilho e jamais ouvidos [...] Algum vagau batido cansado da lida da vida errante, olha um hippie, ou drogado ou homossexual, ou subversivo ou de butique [...]. (PEREIRA FILHO, 1989, p. 7)

Narrar as minorias é possível porque "esses processos incessantes, variados, de hibridação levam a relativizar a noção de identidade" (CANCLINI, 2015, p. 22). Assim, as identidades formadas nunca são autossuficientes, mas servem, por outro lado, para que os sujeitos se situem em meio a toda essa heterogeneidade. É por meio da confrontação e do diálogo que essa identidade pode ser formada. Para Canclini, é comum à estética contemporânea repensar os fragmentos de alguns grupos. Para tanto, "reelabora-se o passado, incorpora-se estéticas, volta-se às origens e ao nosso presente híbrido" (CANCLINI, 2015, p. 134). Por isso: "A obra é aberta, lugar de fusão [...] da história com o presente" (CANCLINI, 2015, p. 136).

Os fragmentos da narrativa constituem o espelho, a procura dos homens pela identidade, seres em com(posição), resultado também do encontro com os outros. O mundo fraturado e cambiante é a própria narrativa estilhaçada que a memória, os silêncios e os desvãos da história tentam compor. Retomar o passado para reelaborá-lo e repensar o nosso próprio presente são "tentativas de organizar o mundo moderno sem abdicar da história" (CANCLINI, 2015, p. 117).

Nas duas narrativas, a cultura do outro também passa a fazer parte da dinâmica cultural e aponta para uma construção híbrida entre os opressores e os colonizados, migrantes/imigrantes e permite outros olhares sobre esses bêbados, hippies, homossexuais, capengas, pobres, índios, colonizadores. A tessitura híbrida revela por meio dessas minorias uma solidão que também é nossa. Essa abordagem nos faz pensar a partir da memória dos dias a como viver em meio às diferenças e ainda mais: a refletir de que forma essa mesma convivência com os outros nos faz ser quem somos.

Referências

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**. Escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMS, 2005.

BUENO, Wilson. **Mano, a noite está velha**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

BUENO, Wilson. **Meu tio Roseno, a cavalo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. trad. Helóisa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. 4ª ed. São Paulo: Editora da USP, 2015.

MOTA, Lucio Tadeu. *As guerras dos índios Kaingang:* a história épica dos índios Kaigang no Paraná (1969 – 1924). 2 ed. Maringá, EDUEM: 2009. 301 p.

PEREIRA FILHO, João Antônio. Autonomias, bazar dos dias num Tempo de Wilson Bueno. **O Estado de S. Paulo**. jul. 1989, p. 7. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19890715-35093-nac-0075-cul-7-not/busca/Wilson+Bueno. Acesso em: 19 de jun. 2019.

Tio Roseno renasce nas páginas. [Entrevista cedida a] Zeca Corrêa Leite. **Folha de Londrina**, Curitiba, PR. 17 jun. 2000. Disponível em: https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/tio-roseno-renasce-nas-paginas-289718.html. Acesso em: 17 dez. 2017.

RENATO EM RUSSO: UM CANCIONISTA INVENTADO PELA VIA POÉTICO-MUSICAL

Julliany Mucury (UnB)[1]

Resumo: Este breve estudo propõe um mergulho nas letras de canção de autoria exclusiva do cancionista Renato Russo (vocalista e líder da banda brasileira Legião Urbana) como memórias-presentes e registro autobiográfico de um tempo mutante, crítico, no embalo da mudança da década de 1980 para a de 1990, delineando seu projeto poético de criação, a partir do qual se torna possível captar a relevância estética de suas canções. Serão investigadas nesse universo semiológico, em que se considerarão os signos de performatização, a constituição de um edifício existencial que abriga Manfredini e sua "personagente" (Russo) e o que representam suas letras de canção para o universo poético dos anos de 1980 até hoje.

Palavras-chave: Rock brasileiro; Cancionista; Poesia contemporânea.

Renato Manfredini Jr. veste Renato Russo como personagente da arquitetônica de sua elaboração poético-musical desde que sofreu um quadro clínico que o deixou acamado por quase dois anos, já morador de Brasília e parte de um pedaço de chão de muita terra vermelha, espaços vazios e gente-recorte trazida de todos os cantos do país. Personagente é uma terminologia que Paulo Ronái usa na apresentação dos escritos de Guimarães Rosa, em Primeiras Estórias, definindo algo mais que personagem, menos que protagonista. Apresentando os "doidos e crianças" que ocupam as páginas do livro de Rosa, Ronái acaba por nos oferecer uma saída para definir o que seria Renato Russo para Manfredini Jr. ou, ainda, como definir esse sujeito outro que não é heterônimo do ortônimo Manfredini Jr., eis que não teve uma biografia/vida a parte desenhada (embora Renato tenha escrito um romance, The 42nd Street Band, no qual há um personagem – Eric Russel, que já nos lança o roteiro do que seria a força realizadora de Manfredini Jr.), mas vivida de fato como pseudônimo.

O sujeito que Manfredini evocou como personagente (Russo – o eu-lírico, performer, homem público nas entrevistas) foi, indo além, ícone de um tempo de mudanças radicais para os indivíduos. O fim da ditadura no Brasil impôs uma nova postura, trouxe a revolta, a palavra que havia sido censurada, os resquícios da

[1] Graduada em Letras (UnB), Mestre em Literatura Brasileira (UnB). Contato: jullianymucury@gmail.com.

impunidade em seus limites e depois houve como que um estado de inquietação que gerou um olhar para si, o eu em detrimento do pensamento coletivo, a dor interior, pelos amores e familiares perdidos/desaparecidos/apagados, pela existência frustrada e sem rumos, um abismo sem definições de causa, um torpor. Aqui, conosco, Drummond, em "O sobrevivente", cito:

> Os homens não melhoram
> e matam-se como percevejos.
> Os percevejos heróicos renascem.
> Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
> E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.
>
> (Desconfio que escrevi um poema.)

Drummond, um dos poetas preferidos de Renato Manfredini, assim como Fernando Pessoa, escreve na descrença sobre os homens, e é neste lugar de desilusão e resgate que o sujeito que Renato inscreve por meio de suas letras de canção tenta se equilibrar. "Mas é claro que o sol vai voltar amanhã", mesmo diante do desânimo e do cansaço: crença. Este universo distópico era a fonte para o cancionista construir este discurso de caos utópico, numa referência que ele mesmo citou algumas vezes em entrevistas, ao romance "1984", de George Orwell, a arte contemporânea como um todo se sustenta neste estado "quase terminal", pois que cada vez mais a realidade esmaga a utopia, ou, de outra maneira, a possibilidade de uma leitura artística e sensível do mundo, este, cada vez mais doente e cáustico. Uma saída possível, apresenta-se na mirada de Christopher Lasch, na hipótese de um movimento umbilical, uma imagem para retratar a volta do autor para o tema do "eu", a partir de si mesmo, buscando aí a poesia (im)possível, o que nos remete ao mesmo movimento escolhido pelo nosso cancionista na construção de seu legado poético.

Nesta tentativa de fincar o sujeito em um ponto de vista que apresente uma saída lúdica para o mundo caótico que despeja imagens e apocalipse nos noticiários e redes sociais, Lasch dialoga não apenas com Manfredini, mas com Burroughs, o beatnik, a quem cito: "as próprias palavras e imagens são drogas, por meio das quais poderes invisíveis controlam uma população de viciados em imagens". Notemos que tudo isso foi escrito por ambos sem que ainda vivêssemos o fenômeno midiático da autopromoção via facebook, instagram, snapchat, twitter, happn, tinder, etc. O sujeito

que se constrói a partir de boas fotos e longas edições de imagem já era captado em sua fantasmagoria em "O Mínimo Eu", de Lasch.

Quando pensamos a partir deste contexto de sociedade *avatar*, em que o real vai sendo substituído pela vida online, representada de maneira fantasiosa e entorpecida, caminhamos em direção a Orwell e Bradbury, com *1984* e *Fahrenheit 451*, que se tratam de romances de ficção futurista distópica em que a humanidade funcionaria cerceada por câmeras e controle de livros. Não riremos ainda das coincidências da arte. Ainda nesta seara lembramos a canção protesto de Renato Russo, "Geração Coca-Cola", que alertava sobre consumo, programação de vidas por meio das influências norte-americanas e capitalismo desenfreado, cito: "Quando nascemos fomos programados / A receber o que vocês nos empurraram / Com os enlatados dos USA, de 9 às 6. // Desde pequenos nós comemos lixo / Comercial e industrial /Mas agora chegou nossa vez / Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês".

Considerar a letra de canção, que dialoga com os movimentos sociais e culturais contemporâneos, como parte do esforço de um pensador em decodificar a modernidade e como os sujeitos nela se inserem e se representam já não é mais tópico para ser questionado. Na canção e em seus estudos aconteceu o mesmo que Lasch previra para a literatura, o que nos leva ao projeto artístico de outra cancionista brasileira: Marisa Monte, que exemplifica e resume muito dessa sincronia entre expressão do sujeito e canção quando lançou um disco complementar, duplo, cujos títulos são: *Infinito Particular* e *Universo ao meu redor*. O primeiro sendo o único trabalho totalmente autoral de Marisa, lançados em 2006, cuja temática é essa volta para o interior, o olhar para si nas relações com o outro (pleno exercício de alteridade) e com o mundo. A canção "Infinito Particular", composta por Marisa, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes, explicita esse jogo de outridade, cito: "Eis o melhor e o pior de mim / O meu termômetro o meu quilate / Vem, cara, me retrate / Não é impossível / Eu não sou difícil de ler / Faça sua parte / Eu sou daqui eu não sou de Marte / Vem, cara, me repara / Não vê, tá na cara, sou porta-bandeira de mim / Só não se perca ao entrar / No meu infinito particular".

Quando incita o outro a enfrentá-la, a voz feminina deste sujeito convida o outro a retratar o seu eu. É uma provocação direta, num ato aparentemente fácil, inofensivo, mas que pode causar uma dispersão do outro no "infinito particular" deste eu

convidativo. O sujeito que se oferece não aponta apenas um lado, mas o pior e o melhor de si, para que seja visto. A ironia deste canto da sereia é justamente a aparente transparência do eu que evoca, em sua benevolência de água boa para beber, um outro que pode nele se perder. Indo nesta direção, Russo desenhou ao longo de sua carreira, englobando aqui todas as suas letras de canção, um percurso também ideológico acerca da existência e do ato de se relacionar com o outro. Protesto, redenção, amor romântico, desilusão, drogas, sexo, sociedade burguesa e rock and roll, seu mix de repertório e ideário compõe um movimento de onda que perpassa toda a produção da Legião Urbana.

Renato construiu um legado musico-poético pensado na direção do outro, pura alteridade, a melodia e a letra nasciam juntas, separadas, em ordens distintas, pensadas para transmitir uma mensagem importante e cara para ele: "forza sempre". Como cancionista, ele exprimiu seu assombro diante da liquidez cada vez mais presente nas relações humanas, a começar pelo conflito entre frieza e indulgência da sociedade em tempos de guerras. Nasce aí o eu-lírico, a persona, o eu que representa toda uma geração batizada inicialmente de "Coca-Cola" e que depois dilui-se, pensando em termos Baumanianos, vemos o sujeito à beira do abismo, num sistema auto reflexivo que se volta para o outro também, sempre presente nas suas letras.

Quando Lasch e Bauman encontram-se como ambiente teórico para acomodar a análise sobre as composições de Russo, entramos num espaço melancólico muito caro à produção final do cancionista. O termo cancionista em si já resume a simbiose explorada por Luis Tatit entre o letrista e o cantor, é o sujeito que não se rotula apenas em uma vertente, esse neologismo de Tatit representa o eu-contemporâneo criador de letras de canção que é, num só recorte, músico, poeta, cantor, tudo mixado, ampliado pelas possibilidades diversas da performance em cada âmbito desse prisma.

A expressão máxima desse engenho russeano é evidenciada no contraste entre *Tempestade* e *As quatro estações*, por exemplo, em como temos um sujeito que ora crê na salvação e ora desiste da crença. Não é uma mensagem niilista, mas há um flerte com o fim, tal como os românticos com a presença sedutora da morte, tal como sopra a presença poética de Byron e de Baudelaire quando se entra neste corredor assombroso do dilema entre eros e thanatos. O último álbum do qual Renato participa como cancionista, compondo também as melodias em conjunto com Dado e Bonfá, é

intencionalmente batizado de *Tempestade ou O livro dos dias*, voltamos a Lasch e o eu e o abandono das certezas na modernidade líquida de que nos fala Bauman, o sujeito deste álbum é a voz da solidão, do vazio, do olhar interior, das incertezas e da melancolia.

A aura que contagia o álbum é de despedida, o eu que se manifesta nestes versos encontra-se na letargia de Morpheus, como em estado de cura, de redenção, diante do outro, resignado, purgando a vida. Nesse exercício extremo da alteridade que é ceder, entender e aceitar o outro, não impor, nem se revoltar diante das escolhas que não coincidem com as suas próprias, esse sujeito diz a Lasch e sua teoria a respeito do homem que se constitui nos tempos modernos como um EU absoluto, em que há esperança de ressignificação. O enfrentamento da despedida nestes termos, é reverberação catártica do eu do criador, ciente de sua finitude, de sua carne que não mais suporta os efeitos da doença que a faz definhar.

Colhendo esse ideário de paz que compõe *Tempestade*, a canção que foi escolhida para as rádios "Via Láctea", é síntese: "Quando tudo está perdido / Sempre existe um caminho / Quando tudo está perdido / Sempre existe uma luz / Mas não me diga isso // Hoje a tristeza não é passageira / Hoje fiquei com febre a tarde inteira / E quando chegar a noite / Cada estrela parecerá uma lágrima". Este sujeito que emerge da tempestade, atropelo de água em profusão, que anuncia sempre uma calmaria, é o mesmo que Octavio Paz percebe em *Signos em Rotação*, quando a consciência da história faz com que o indivíduo perceba o outro cotidianamente para, então, SER, cito: "a outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte", e acrescento: somos tempestade. Nesta constatação, vemos que a poesia é a reunião da vida e da morte, para Paz, a totalidade. Evoco aqui Torquato Neto para sintetizar esse eu que não se explica porque explicado em si está, finito, em seu poema "Cogito" (2001, p. 269):

> eu sou como eu sou
> pronome
> pessoal intransferível
> do homem que iniciei
> na medida do impossível
>
> eu sou como eu sou

agora
sem grandes segredos dantes
sem novos secretos dentes
nesta hora

eu sou como eu sou
presente
desferrolhado indecente
feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranquilamente
todas as horas do fim.

Segundo declarações de biógrafos e algumas entrevistas dos artistas mais próximos a Renato nas gravações do últimos discos, ele tinha já certeza de que estava com Aids quando fez os exames que constataram a doença. A confirmação trouxe ao espírito do cancionista uma visão de mundo ainda mais imbuída de um sentido holístico, bem ao encontro do poema de Torquato, mais do que decodificar os mistérios das relações humanas e a missão foi deixar uma mensagem de resiliência para seus legionários, Renato fez planos pensando no fim de sua vida. Do resultado aos seis anos seguintes de convívio com a doença e absoluto sigilo, que só é quebrado perante os seus e mais para o final do embate, Renato quatro discos com a banda e os dois em projeto solo. Há, neste espaço de tempo, a reinvenção do artista, que traz o teor místico e esperançoso do álbum *V* para todos os demais projetos da banda. Era urgente produzir e assim foi feito até as gravações de *Tempestade*, que ainda oportunizaram material excedente, usado no álbum *Uma outra estação*.

Por acreditar que a mensagem que tinha a transmitir podia revolucionar o mundo, temos um Renato Russo que desde o início de suas composições como cancionista escreve para o/um outro a quem deseja comunicar um legado de esperança diante do infortúnio (qualquer que seja, de onde vier – seja amoroso, político, existencial, intrínseco, coletivo). No início em vias de protesto e politizado, depois rendido diante das agruras da vida e, ao cabo, resignado em sua condição de sujeito deslizante num mundo cheio de fúria e caos, o sujeito que Renato constrói ao longo de sua narrativa desenha uma trajetória de iluminação que lembra preceitos budistas, eis que o indivíduo está armado, depois plenamente consciente e em estado de observação, para enfim render-se e pedir perdão (pedindo também ao mundo que lhe entenda e acolha).

Renato Russo é uma criação de Renato Manfredini, a personagente para se enquadrar na necessidade de criar e viver no meio insípido das gravadoras e dos contratos fonográficos. Dado e Bonfá relatam por vezes que Renato não interagia com os demais membros da banda quando em turnê, muito para poupar a voz ou mesmo, por vezes, pela ressaca devido ao abuso de álcool e drogas. Esse viver à parte, como um sujeito fora de encaixe permanente, habitante do entre-lugar do não pertencimento, entra em sintonia também com um processo criativo que busca se redimir ao longo da jornada e construir um olhar para si perante o público.

Christopher Lasch é atualizado então quando vemos a presença-ausente de Russo em cada reaparição de seu espectro pela Legião Urbana ainda ativa e fazendo shows pelo país, este legado gera vendagem, um ídolo antigo enseja novas mercadorias, o eu que é vendido hoje fantasmagoriza uma persona reincarnada das mais diferentes maneiras, performatizada por outros, outras vozes. O intuito é ainda colher o brilho do rastro de um cometa que já se extinguiu no horizonte, nas ondas de aniversários de morte e da banda, a massa, os fãs, o mercado e seu tritão capitalista, consumista, ainda insistem na Legião Urbana e na persona Russo. Sucesso e melancolia, rastro e oportunidade, um eco reverberando em tempos d'água. Encerro com Wally Salomão e seu poema "Câmara de Ecos": "Cresci sob um teto sossegado, meu sonho era um pequenino sonho meu. / Na ciência dos cuidados fui treinado. / Agora, entre meu ser e o ser alheio, a linha de fronteira se rompeu". Renato delineou Russo como seu outro eu, sendo o homem de medidas impossíveis de Torquato, flanando no mesmo mistério dos homens que atingem esferas outras, impressos ainda nas letras de canção que produziram, reproduzidos em voz nas fitas cassetes, LPs, CDs e MP3 convertidos em nuvem, por plataformas como o Spotify, com um alcance que sublima toda imaginação. As fronteiras todas de fato se romperam, não há barragens para a poética-personagente russeana, nem rótulos, há o poder da voz, da composição e da performance que, juntas, subvertem "punkrockmente" qualquer sistema que as tente enquadrar.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó – SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa** (Volume Único). São Paulo: Nova Aguilar, 2007.

BAUDELAIRE, C. **As Flores do Mal**. Trad. Haddad, J. São Paulo: Difusão. Européia do Livro, 1964.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro. Jorge Zahar: 2004.

HOUAISS, ANTONIO e VILLAR, MAURO DE SALES. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

NETO, Torquato. In: MORICONI, Ítalo. **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1975.

SALOMÃO, Wally. **Algaravias**: Câmara de ecos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SANTANNA, Affonso Romano. **Que País é Este?.** São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.

_____. "Canto e Palavra". In: **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, 2001.

_____. **Paródia, paráfrase e Cia.** São Paulo: Editora Ática, 2003.

_____. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

TATIT, Luiz. **A canção**. São Paulo: Atual, 1987.

_____. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **O Século da Canção**. Ateliê Editorial, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 2ª Ed.

_____. **A letra e a voz**: A "literatura" medieval. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Discografia

LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. Emi-Odeon Brasil, 1985.

_____. **Dois**. Emi-Odeon Brasil, 1986.

_____. **Que país é este** – 1978/1987. Emi-Odeon Brasil, 1987.

_____. **As quatro estações**. Emi-Odeon Brasil, 1989.

_____. **V**. Emi-Odeon Brasil, 1991.

_____. **Música para acampamentos**. Emi-Odeon Brasil, 1992.

_____. **O descobrimento do Brasil**. Emi-Odeon Brasil, 1993.

_____. **A tempestado ou O livro dos dias**. Emi-Odeon Brasil, 1996.

_____. **Uma outra estação**. Emi-Odeon Brasil, 1997.

MARISA MONTE. **Universo Particular**. Phonomotor Records/EMI. 2006.

_____. **Infinito ao meu redor**. Phonomotor Records/EMI. 2006.

Paratodos: alteridades em processos de hibridação na "Imagem do som de Chico Buarque"

Kelly F. V. dos Santos (UNB)[1]

Resumo: Neste trabalho analiso a canção "Paratodos," em processo de hibridação com a imagem apresentada pelo artista Mauricio Arraes no projeto "A imagem do som de Chico Buarque (1999). Á canção, que já é produto de um processo hídrido entre texto e música, agrega-se ainda a imagem, obtendo-se, assim, uma nova realidade significativa quando dispostos em conjunto. Essa nova realidade suscita investigações relativas às mídias empregadas nos projetos de arte contemporânea, bem como a interatividade dos espectadores com a obra. Nesse contexto, importa observar como a representação de alteridades se manifesta em cada mídia e as emanações de significados nos processos híbridos e intermidiáticos.
Palavras-chave: Alteridade; hibridação, intermidialidade; Chico Buarque; Mauricio Arraes.

A canção "Paratodos" (1993), em processo de hibridação com a imagem apresentada pelo artista plástico e cenógrafo Mauricio Arraes, sublinha a ideia de que a arte é para todos e serve aos propósitos atribuídos a ela pelo artista e também pelo fruidor. Nessa forma de perceber a obra estão contemplados os três vetores de interpretação de Eco, pois a obra traz intrinsecamente os seus próprios propósitos. "Paratodos," no entanto, é uma canção que diz muito a respeito do artista e é considerada como uma representação da resistência e ruptura com as imagens que a crítica quisera atrelar a ele, quer seja a do bom moço do início da carreira, quer seja aquela que buscava circunscrever sua obra no campo limitado das canções de protesto. O compositor impõe resistência às forças que buscavam padronizar a sua experiência artística e, desta vez, empreende redirecionar os olhares sobre a sua própria obra. Dessa forma, ao longo do tempo, a figura do compositor foi se afastando de padrões limitantes, enquanto se tornava atrelada a da própria MPB e, com isso, é possível afirmar que a MPB evoluiu juntamente com Chico Buarque.

Maria Luísa Rangel De Bonis, na dissertação *A crítica e o artista: samba, repressão e poesia em Chico Buarque* recorre ao ensaio de Walter Benjamim *O autor como produtor* para relacionar a canção "Paratodos" à resistência em se tornar um produto meramente mercadológico. Dentro do contexto em que a canção foi lançada, ela se impõe contra as expectativas mercadológicas, forjando a função que Benjamim solicita à arte, ou seja, de ultrapassar as pressões de um mercado a serviço da burguesia, mantendo um sentido mais abrangente de experiência estética. É evidente que o disco é

[1] Professora de Artes pela SEDF, Mestre em Literatura e Práticas Sociais (UNB), doutoranda do Poslit-UNB. Contato: kvyanna@gmail.com.

um produto e está amplamente inserido às regras dos meios de produção, assim como os *shows* obedecem à logística de tempo, espaço, oferta e demanda. Entretanto, quando falamos de resistência às pressões mercadológicas, nos referimos às rupturas com a manutenção de estereótipos, a coragem de contrariar expectativas em prol da construção de uma experiência artística mais abrangente e livre.

Então, assim como as canções do compositor que focalizam os excluídos da nossa sociedade realizam um redirecionamento de olhares sobre eles, as canções que tematizam a experiência do artista também resistem a olhares preconcebidos. Como exemplo desse tipo de canção, podemos citar "Sinal fechado, "Tempo e artista," "Choro bandido," entre outras. E, de maneira emblemática, o álbum "Paratodos" reúne diversas canções com foco na reflexão sobre o artista. Canções como "Tempo e artista", "A foto da capa", "De volta ao samba" e "Romance" focalizam o artista de diferentes ângulos, fomentando a ampliação de perspectivas sobre ele e o seu papel na sociedade. Essa diversidade de foco sobre o artista pode ser vista como o refinamento do viés relativo à temática social, em que, nesse momento, o compositor lança suas luzes sobre o artista e, com isso consegue amplificar as reflexões sobre arte, artista e sociedade. A resistência em não se tornar um produto meramente mercadológico se reflete na recepção da obra e nos desdobramentos do seu alcance, não somente como canção popular, mas também como produto de fruição estética.

Em "Paratodos," há a afirmação do lugar do artista que "vai na estrada há muitos anos" em caminhada com outros artistas, inclusive com os que vieram antes e os que ainda virão. As referências a Tom Jobim ("Meu maestro soberano / Foi Antônio Brasileiro"), Vinícius, João Gilberto, Caymmi, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Ari Barroso, destacam a importância daqueles que vieram antes dele. Os companheiros de estrada, tanto os que seguem o mesmo estilo, como os que trilham outros percursos estão presentes nas figuras de Edu, Milton Nascimento ("Bituca"), Nara Leão, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Rita Lee. E, como a canção vai prosseguir para além do compositor, saúda o futuro com um "evoé, jovens à vista. "

Essa resistência aos padrões, aos olhares preconcebidos se reveste de acolhimento e liberdade, propiciando que, nessa estrada, a obra sonora se torne também imagem. Pelo alcance da divulgação mercadológica, mas também pela qualidade estética, a

canção, que já é produto de um processo híbrido entre texto e música, recebe ilustração imagética, formando-se, assim, uma nova realidade significativa. Essa nova realidade suscita investigações relativas às mídias e suportes empregados nos projetos de arte contemporânea, bem como o fomento à interatividade dos espectadores com a obra. Cada obra, como signo, se constrói em relação com outros signos. Trata-se de um processo dinâmico de construção e difusão de subjetividades. Nesse processo, o sujeito e sua identidade cedem lugar à alteridade e ao diálogo, uma vez que tais modalidades de relacionamento constituem a matéria sígnica.

> O ponto de vista da alteridade, da dialogicidade, da significância dos signos da qual consiste o sujeito e a sua identidade, coincide com a capacidade de interrogação e com a impossibilidade de fechamento, indiferença, de autopiedade, de repouso na inquietude da própria boa consciência. (PETRILLI, 2013, p.193)

Petrilli nos orienta a respeito do ponto de vista da alteridade, como sendo aquele que coincide com a capacidade de interrogação e com a impossibilidade de fechamento. Uma poética que assume esse ponto de vista se dispõe à abertura de ideias e signos que a interrogação e a inquietude provocam. Uma visão de mundo desta perspectiva torna inconcebível a indiferença, a autopiedade, devido à amplitude que a alteridade e a dialogicidade abarcam. Sendo assim, pensando um sujeito cuja identidade se constitui de alteridade e dialogismo, o seu lugar não repousa na inquietude da própria boa consciência, mas na inquietude do infinito.

Verifica-se que a polifonia se encontra presente na poética do sujeito que assume o ponto de vista da alteridade e da dialogicidade. E, por ser esta perspectiva marcada pela capacidade de interrogação e pela impossibilidade de fechamento, qualquer tentativa de classificação, ordenamento, caracterização absoluta se mostra estéril. Diante disso, resta-nos apresentar uma das muitas faces dessa produção dialógica, intensa, profunda. Embora figuras de linguagem, como metonímia, sinédoque e ironia possam ser bastante desenvolvidas na poética de Chico Buarque, em vez de nos atermos a uma delas, verificamos para além delas, um olhar que busca o horizonte da alteridade. A polifonia, nesse contexto, não poderia ser mais sobressalente. Como caráter intrínseco da própria linguagem, a polifonia encontra as condições mais propícias para sua

expansão, nesse espaço de ritmo, sonoridade e multiplicidade de sentidos que a canção sustenta.

A ilustração imagética da canção é resposta e mesmo consequência dessa abertura polifônica. Aliás, a partir da segunda metade do século XX, o campo das artes foi se tornando cada vez mais múltiplo, interativo e, em decorrência da dissolução de fronteiras, ampliaram-se os processos de hidridação de gêneros. Quanto ao cancionista contemporâneo, Cyntrão (2014, p. 48) situa-o no entre-lugar (conceito de Brabha), " que é o espaço estético de intervenção em que qualquer identidade radical é diluída e o sujeito artístico é livre para ressignificar o imaginário que o inspira a falar. " A canção "Paratodos," analisada em seu processo de hibridação com a pintura de Arraes, exemplifica bem o rompimento com qualquer tentativa de radicalizar identidades e, além disso, favorece a averiguação de como esse processo é capaz de ressignificar o imaginário inspirado pela própria canção.

> Compreende-se, logo, como evidencia Bakhtin, que o lugar de manifestação da dialogicidade não é, necessariamente, a oralidade. A alteridade absoluta e a dialogicidade substancial realizam-se como 'escritura' não obstante a letra; essas indicam condições ou modalidades sígnicas que atravessam a distinção entre oral e escrito no plano da linguagem verbal que atravessam também os sistemas sígnicos não verbais como o gesto, a música, a imagem em pintura, fotografia, no texto fílmico, etc. (PETRILLI, 2013, p. 199).

Alteridade e dialogicidade atravessam, portanto, as fronteiras entre os sistemas sígnicos verbais e não verbais. Isso significa que ambas se manifestam e se movimentam livremente por qualquer mídia empregada, dependendo, para isso, apenas que as modalidades sígnicas sejam orientadas por elas. Numa trajetória intermídias, a ilustração da canção "Paratodos" feita por Arraes, mantém as manifestações de alteridade e dialogicidade que a canção fomentou. Entretanto, a ilustração agrega novos elementos e, com isso, enseja novos significados. Isso quer dizer que, ao organizar os sentidos em outra mídia, a ilustração amplia e destaca significados oriundos da canção. E, nesse processo híbrido, capta os sentidos humanos, desta vez, por meio da imagem. Uma imagem composta de elementos verbais e não verbais que, em processo de hidridação, transforma a canção "Paratodos" em artes visuais.

A pintura de Arraes mostra um Café Restaurante com um letreiro onde se lê as inscrições: "Beba Chico – Café Rest. Para Todos." Em vez dos cardápios elencando as variedades gastronômicas servidas no local, as opções disponíveis são musicais, definidas pelos nomes de artistas citados na canção. Referências gastronômicas, porém, não estão ausentes, representadas pelo anúncio de "Café moído na hora," diversas garrafas de bebidas e uma possível bisnaga de molho. Os personagens que compõem a cena parecem confusos, indecisos. Depreende-se desse quadro que, ao beber da musicalidade de Chico, encontra-se uma mistura de sabores. E, conforme a preferência do freguês, há disponibilidade para sabores desde os mais clássicos até os mais inovadores.

Com isso, tomamos o foco da leitura sobre a *intention lectoris*, conceito de Umberto Eco, que, segundo Cyntrão (2014) se justifica quando

> [...] nos entendemos como destinatários historicamente situados, com referenciais culturais e psicológicos que promovem reflexões significativas sobre o sujeito contemporaneamente situado no espaço da nação brasileira, na eleição das letras da MPB como objeto de análise do simbólico que constitui o imaginário brasileiro. (CYNTRÃO, 2014, p. 47)

O resultado da transformação da canção em imagem é justamente o que propõe a intermidialidade. Em muitos casos os processos intermídia se perdem, formando uma lacuna em que a referência seria essencial para a compreensão da obra. Nesses casos, a *intention lectoris* precisa ser redefinida e recursos do horizonte de expectativas do leitor são requisitados para suprir a lacuna da referência perdida. A leitura da imagem de Arraes remete à canção e também ao imaginário musical brasileiro. Trata-se de uma obra cujos destinatários, ocupantes do espaço histórico-social brasileiro, possuem os referenciais musicais necessários para que se completem os sentidos requeridos quando da hibridação. Caso contrário, a *intention lectoris* se realizará por caminhos outros em que as lacunas poderão ser completadas por uma infinidade de horizontes, porém a hibridação entre canção e imagem tende a se perder.

Não obstante, nesse contexto, a *intention lectoris* sobrevive e atribui significados e conceitos novos à obra, em decorrência da "alteridade absoluta" a respeito da qual Lévinas e Bakhtin, se referem como "existência do outro para si, independentemente do

eu, da doação de sentidos por parte da consciência objetivante" (PETRILLI, 2013, p. 196). Mas, para a atribuição de significados da obra de Arraes como arte híbrida de canção e imagem faz-se necessário a percepção da materialidade e do conteúdo das mídias. Nesse caso, o espectador atribui significados à obra conforme a sua compreensão e vivência da canção em conjunto com a pintura. Da análise dessas duas vertentes é que se torna possível assimilar a riqueza de sentidos obtida do processo de hibridação das mídias. As mídias, de materialidade distinta, ocupam-se de conteúdo semelhante: comunicar a diversidade e potencialidade da canção brasileira. Entretanto, é necessário compreender as transformações conforme a materialidade de cada mídia, em que se destaquem as acomodações dos signos verbais, sonoros ou imagéticos.

O sentido que prevalece, após o processo de hibridação pelo qual a canção passou para se acomodar à materialidade da pintura – relativo à obra de Arraes – é o do consumo da canção brasileira. Mas não aquele consumo mercadológico contra o qual ela se fez resistência. Nesse processo, o sentido de consumo se harmoniza com os da própria canção, e a ideia original de que a arte tem de ser para todos e os seus sentidos são abertos à alteridade e ao diálogo permanece. Assim, a pintura de Arraes é uma resposta positiva à resistência da arte em se tornar um produto meramente mercadológico. Com o "Café Rest. Para Todos" Arraes equipara a experiência estética da fruição musical ao nível das necessidades primordiais do ser humano,[2] aquelas que se encontram na base da pirâmide de Maslow por estarem diretamente relacionadas com a sobrevivência. E, a despeito das sugestões do compositor relativas às mazelas da vida e, mesmo da experiência humana, Arraes dispõe os artistas mencionados em cardápios à escolha dos frequentadores do ambiente.

Paratodos

O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Meu maestro soberano
Foi Antonio Brasileiro

Foi Antonio Brasileiro

[2] Teoria da hierarquia das necessidades de Maslow

Quem soprou esta toada
Que cobri de redondilhas
Pra seguir minha jornada
E com a vista enevoada
Ver o inferno e maravilhas

Nessas tortuosas trilhas
A viola me redime
Creia, ilustre cavalheiro
Contra fel, moléstia, crime
Use Dorival Caymmi
Vá de Jackson do Pandeiro

Vi cidades, vi dinheiro
Bandoleiros, vi hospícios
Moças feito passarinho
Avoando de edifícios
Fume Ari, cheire Vinícius
Beba Nelson Cavaquinho

Para um coração mesquinho
Contra a solidão agreste
Luiz Gonzaga é tiro certo
Pixinguinha é inconteste
Tome Noel, Cartola, Orestes
Caetano e João Gilberto

Viva Erasmo, Ben, Roberto
Gil e Hermeto, palmas para
Todos os instrumentistas
Salve Edu, Bituca, Nara
Gal, Bethania, Rita, Clara
Evoé, jovens à vista

O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Vou na estrada há muitos anos
Sou um artista brasileiro.

Referências:

AGUIAR, Miriam Bevilacqua. Tempo e artista: Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade. 2014. 240 f. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo-SP, 2014.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Papirus: São Paulo, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Martins Fontes: São Paulo, 2000.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* São Paulo - Brasília: HUCITEC-EDUNB, 1993.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Para uma filosofia do acto.* Coordenação Bruno Monteiro.Deriva Editores, 2014.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone Moisés; tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir.* Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRABHA. Homi. K. *O Lugar da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

COSTA, Márcio Luis. *Lévinas: uma introdução*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

COSTA, N. B. da. *Um artista brasileiro: paratopias buarquianas*. In: FERNANDES, R. de (org.). *Chico Buarque do Brasil*: *textos sobre as canções, o teatro, e a ficção de um artista brasileiro.* Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, pp. 325-350.

CYNTRÃO, Sylvia. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano, 2004.

_____. Sylvia. *Chico Buarque, sinal aberto!*. Rio de Janeiro*:* 7 Letras, 2015.

_____. *Cultura contemporânea: a redefinição do lugar da poesia*. In: Poesia*: o lugar do contemporâneo*. Sylvia Helena Cyntrão (org.). Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literárias e Literaturas, 2009. p. 47-50.

De BONIS, Maria Luísa Rangel. *A crítica e o artista: samba, repressão e poesia em Chico Buarque.* Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ECO, Humberto. *Intepretação e superinterpretação.*São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Os limites da interpretação.*São Paulo: Perspectiva, 2004.

LEVINAS, *Emmanuel. Entre nós – Ensaios sobre alteridade*. Rio de Janeiro, Vozes, 2004.

_____. *Totalidade e infinito.* Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70, 1980.

RAJEWSKY, Irina. *Intermidialidade, intertextualidade e "remediação" – uma perspectiva*

literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). *Intermidialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.15-45.

PETRILLI, Susan. *Em outro lugar e de outro modo – Filosofia da linguagem, crítica literária e teoria da tradução em torno de Bakhtin.* São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

TABORDA, Felipe (org.). *A imagem do som de Chico Buarque: 80 composições de Chico Buarque interpretadas por 80 artistas contemporâneos* Vol. II.Rio de Janeiro*:* Francisco Alves, 1999

IMAGENS DO NAVIO NEGREIRO NA PEÇA "ANA, ZÉ EOS ESCRAVOS"

Ana Maria Lange Gomes (UNESP, Assis)[1]

Resumo: "Ana. Zé e os escravos" distingue-se no conjunto dramatúrgico de Angola sendo a primeira obra publicada do dramaturgo angolano de destaque internacional José Mena Abrantes e como vencedora do "Prémio Sonangol Revelação de Literatura" em 1986. O texto dramático abarca o período da escravidão de 1836 a 1878. Dentre essa temática, a imagem do navio negreiro sobressai-se enquanto símbolo tanto do processo histórico em si, quanto do transitório em associação com a simbologia do próprio navio e do mar. Desta forma, propõe-se refletir significados que a imagem do navio negreiro apresenta na peça considerando, tanto o caráter de revisão dos postulados históricos, quanto dos próprios símbolos que se manifestam na obra dramática.

Palavras-chave: Navio negreiro; Dramaturgia africana de língua portuguesa; José Mena Abrantes; Escravidão; Literaturas africanas de língua portuguesa.

> *"Mas a escravatura – essa mácula do passado – formava o manancial mercantil, tão propício ao branco como ao preto."*
>
> *Oscar Ribas*

José Manuel Feio Mena Abrantes nasceu na cidade de Malanje em Angola em 1945. Dentre as suas atividades constam, atuação como jornalista em diversos órgãos, trabalhos como crítico cultural, publicações de ficção, poesia, alguns estudos de cinema e teatro e peças teatrais, além de já ter sido assessor de imprensa do presidente da República de Angola e nomeado secretário de Estado para assuntos de comunicação institucional e imprensa pelo mesmo país. Contudo, seu reconhecimento internacional dá-se, sobretudo, por seus trabalhos no âmbito teatral.

Após seu regresso da Alemanha, onde esteve exilado por quatro anos e onde exerceu o ofício de diretor e assistente de diretor cênico, passa a incentivar as atividades teatrais de seu país. Inicia suas atividades como cofundador do grupo TCHINGANJE, grupo a apresentar a primeira peça da Angola independente. Com o término do grupo por razões exteriores[2], retoma as atividades com o grupo XILENGA-TEATRO, momento que estreia como dramaturgo. Com o fim também desse grupo, comanda por dois anos o

[1] Doutoranda na linha Literatura e vida social (UNESP/Assis). Contato: anam.langegomes@gmail.com

[2] O grupo foi acusado de incitar a greve de um grupo de trabalhadores e por este motivo foram proibidos de exercer as atividades. Mais tarde, reconheceu-se que a greve foi por razões alheias, mas o grupo para evitar problemas, decide retomar as atividades com outro nome, surgindo então o Xilenga-Teatro.

Grupo de Teatro de Medicina de Luanda, e em 1988 funda o ELINGA-TEATRO, grupo que já completa seus trinta e um anos de atividades e com o qual já frequentou diversos festivais internacionais, como o FESTLIP no Rio de Janeiro.

A peça *Ana, Zé e os escravos* surgiu de seu período com o grupo Xilenga. Os diálogos e indicações cênicas foram resultados de meses de ensaios práticos e, apesar da fase adiantada de montagem, não chegou a estrear nos palcos.

O texto, apesar de ser a primeira obra publicada do Mena Abrantes, é sua segunda escrita[3], e já faturou o Prêmio Sonangol de Literatura[4] em 1986. O enredo aborda o período da escravidão compreendido entre os anos de 1836 até o fim oficial da condição de escravo 1878 relacionando-o às personagens históricas D. Ana Joaquina, mestiça angolana comerciante de escravos, e José do Telhado, degradado português considerado por muitos, defensor dos escravos.

A obra é organizada em momentos e situações. Todas as partes são tituladas sintetizando o assunto de tal maneira que, um levantamento dos títulos e subtítulos já funciona como uma espécie de esquema de conteúdo do texto teatral:

Quadro 4– Títulos e subtítulos de *Ana, Zé e os escravos*

Título	Subtítulo
1.Nossos pais viviam... (fins do séc. XV)	X
2. Tortura e decreto (1836)	X
3. Missa	X
4. Tribunal do escravo	X
5. Diálogo com a ama	X
6. Lenda da Damba Maria	X
7. Visita aos Subterrâneos	X
8. Jantar(es) com o(s) Governador(es)	X
9. Salão de D. Ana (Por volta de 1855)	a) Conversa sobre o Zé do Telhado (Governador +Militar e esposa), b) Conversa sobre epidemias a bordo dos navios negreiros (Padre +Capitão) c) Poema e atracção
10. Navio negreiro	X
11. Cela e memória de Portugal	a) Cela na Fortaleza de S. Miguel (1862)

[3] A primeira foi "O grande circo autêntico".

[4] Atribuído a uma obra literária de autor nacional de um dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP). Foi criado pela empresa estatal angolana Sonangol, em 1987, com o intuito de valorizar e reconhecer a criatividade dos escritores angolanos e, mais tarde, alargado a todos escritores africanos lusófonos

	b) Memória de Portugal: a Taberna c) Assalto ao avarento d) Denúncia do Zé do Telhado e) Vingança do Zé do telhado f) Detenção de Zé do Telhado e viagem para Angola
12. Liberdade condicional	X
13. Massacre na aldeia	X
14. Acampamento militar na mata e ultimato	X
15. Conversa dos militares	X
16. Canção da mata e proscrito	X
17. Mitologia	X
18. A morte do soba	X
19. Morte do Zé do Telhado (1875)	X
20. Procura da vida	X

Fonte: Elaborado pela autora

Esses títulos explicativos aludem às estruturas estéticas do teatro épico-brechtiano como elementos técnicos do efeito de estranhamento, igualando a presença da palavra escrita ao da falada nos espetáculos teatrais: "A palavra escrita tornou-se (nos títulos) tão importante como a palavra falada. É a leitura dos títulos, sobretudo, que possibilita ao público uma atitude mais à vontade em relação à obra." (BRECHT, 1978, p.18).

Outro elemento composicional da peça *Ana, Zé e os escravos* que dialoga com o épico é o da automatização, que consiste em ser um "[...] modo pelo qual os episódios de uma narrativa assim fatiada em segmentos menores tendem a assumir uma maior independência e uma autonomia [...]." (JAMESON, 2013, P. 70). Assim, seguindo esta estruturação, o texto de Mena Abrantes fragmenta-se em períodos históricos díspares de forma que as personagens centrais Ana e Zé só se inter-relacionam por meio de alusões, sem se encontrarem efetivamente na história. Os materiais de composição também se distinguem por fontes e naturezas, contribuindo para a automatização. Eles são desde recortes de materiais históricos, poemas, lenda, canções até trechos de outras obras teatrais.

Soma-se a esses elementos brechtianos a escolha do material histórico em exercício de revisionismo. A escravidão como tema permite recuperar a origem colonial que pertence as raízes identitárias do país para repensar o presente como objeto passível de transformação.

Dentro desta perspectiva, destaca-se a imagem do navio negreiro como símbolo possível para a representação da mudança, resgatando tanto a sua carga histórica relacionada à escravidão, como suas associações antropológica-culturais expostas no D*icionário de Símbolos* de Jean Chevelier e Alain Gheerbrant, em um diálogo entre o conteúdo e a forma.

O navio negreiro

Nas literaturas de língua portuguesa, o navio negreiro já foi mote de poemas como, por exemplo, dos poetas brasileiros Castro Alves e Solano Trindade como signo da identidade nacional e resistência. O poeta angolano João Melo, além de associar a imagem do navio com a questão da afirmação nacional, a faz congregada a própria língua portuguesa em seu poema *Crônica verdadeira da língua portuguesa*:

> A libertação da língua portuguesa
> foi gerada nos porões
> dos navios negreiros
> pelos homens sofridos que,
> estranhamente,
> nunca deixaram de cantar,
> em todas as línguas que conheciam
> ou criaram
> durante a tenebrosa travessia do mar sem fim. (2009, *on-line*[5])

Neste poema em questão, contíguo a imagem do navio está a ideia de travessia, sofrimento e de superação dos negros escravizados, e, simultaneamente apresenta-se o nascer (ou a libertação como o poema coloca) de uma nova língua portuguesa, da língua que, inicialmente pertencia ao branco colonizador, mas que foi assimilada e se tornou também a língua do escravo, língua que, como disse o escritor Luandino Vieira, em epígrafe ao poema acima, "é um troféu de guerra". Essa língua portuguesa seria, então, algo que também o mar transportou. Desta forma, o navio, intimamente relacionado ao mar, representa tanto o que parte quanto o que chega, o movimento.

Essas ocorrências apresentadas demonstram que, em termos de literatura em língua portuguesa, a imagem do navio frequentemente recupera as origens históricas coloniais ao mesmo tempo em que traz o apelo ao que é transitório pelo movimento natural das coisas, ou seja, ainda que histórico, um fato é passível de mudança.

[5] Disponível em: https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/outros/antologia/cronica-verdadeira-da-lingua-portuguesa/2369

Essa noção é reforçada pela exposição simbólica do temo no *Dicionário de símbolos* (1994):

> O símbolo [da nave, embarcação, barca] é aplicável tanto a navegação espacial quanto marítima. A nave é como um astro que gira em torno de um centro, a terra, e dirigida pelo homem. É a imagem da vida, cujo cetro e direção cabe ao homem escolher. (CHEVALIER; GHEERBRANT, p.632)

Navio, portanto, evoca o pensamento de que o homem tem o poder de alterar o seu próprio destino e dialoga com a percepção do teatro épico brechtiano como é possível observar em alguns elementos levantados no esquema proposto de Brecht de contrapontos entre a forma dramática de teatro e a forma épica:

Forma dramática do teatro	*Forma épica*
O homem é imutável	o homem é mutável e agente de mutações
O mundo tal como é	o mundo tal como se transforma
O homem como deve ser	o que é imperativo que ele faça

Fonte: Bornheim, 1992.

No caso específico da peça *Ana, Zé e os escravos*, essa noção além de nortear a perspectiva do conteúdo, traz implicações e efeitos na estética e na própria obra como, por exemplo, como já apontado, a estruturação em forma de fragmentos que ecoa o processo brechtiano de automatização. Esse processo conduz a noção de que tudo é histórico e, desta forma, efêmero e mutável.

Assim, ao recortar e selecionar os fatos que se deseja e como deseja expor, o autor permite a reavaliação dos eventos:

> O que a história solidificou sob a forma de estabilidade e substancialidade pode agora se dissolvido novamente, e, portanto, reformado, melhorado, "umfunktioniert" [refuncionalizado]. O processo de automatização estética, fragmentando a ação em suas menores partes, tem assim, significado simbólico e epistemológico: mostra que o ato "realmente" é, sem dúvida, nada mais que a própria atividade de ruptura, e de "analisa-lo" é em si mesmo um processo agradável, uma espécie de jogo criativo no qual novos atos se formam a partir de pedaços de outros mais antigos, nos quais toda a superfície reificada de um período aparentemente situado além da história e além da mudança submete-se agora a uma primeira desconstrução lúdica, antes de chegar a uma real reconstrução coletiva social e revolucionária. (JAMESON, 2013, p.74-75)

A peça de Abrantes ajusta-se a esta perspectiva uma vez que apresenta personagens históricos que contrariam as expectativas construídas em cima dos seus lugares étnico-sociais:

> Ao escrever Ana, Zé e os Escravos pretendi mostrar que nem sempre as coisas são tão claras como parecem e como em pleno século XIX um degredado como o Zé do Telhado, português e branco, foi quase deificado como defensor dos escravos pelas populações da área em que se estabeleceu, quando, quase na mesma região e pouco anos antes da sua chegada ao país, uma angolana mestiça como D. Ana Joaquina se dedicava despudoradamente ao comércio desses mesmos escravos. (*on-line*[6])

Esse revisionismo histórico da peça encontra, pois, no navio negreiro as potencialidades de execução. A primeira aparição da imagem no texto dramático apresenta a relação que a personagem D. Ana Joaquina estabelece com a escravidão:

> 7. VISITA AOS SUBTERRÂNEOS (1842)
> Os escravos são trazidos aos empurrões para debaixo de uma grade assente, deitada, em cima de quatro cubos, formando uma espécie de mesa. D. Ana, o Padre e o Capitão do Navio Negreiro, como se atravessassem corredores escuros e estreitos.)
> [...]
>
> D. ANA (ao padre)
>
> Vê estes tuneis? Levam diretamente aos porões dos meus navios que partem para o Brasil ... (apontando os escravos) Só aqui estão 200... o que vem a dar...aí uns 150 contos de reis. Depois, o resto é com o Capitão, que é pessoa discreta... (ABRANTES, 1999, p. 75-76)
>
> PADRE
>
> Mas Capitão... Eu continuo com a minha que os riscos dessas viagens são demasiados. Fala-se de epidemias a bordo...Já reparou que uma epidemia no alto mar o pode levar a si e a toda tripulação?...
>
> CAPITÃO
>
> Nunca, Padre, que a gente não anda cá em misturas... Eles vão bem arrumadinhos no porão. Se algum morre, vai de cabeça para o mar... Não há azar. (ABRANTES, 1999, p.80)

O trecho evidencia o tratamento dos escravos como mercadorias e traz a noção do exílio forçado, da partida. O navio negreiro associa-se a destituição da liberdade e da identidade dos negros escravizados e como transporte remete ao movimento, aquilo que vai e aquilo que vem, tal qual o fluxo das ondas. Essa conexão vincula a figura do navio com o mar e coaduna sua simbologia:

[6] Trecho extraído de entrevista. Disponível em: https://www.ueangola.com/entrevistas/item/411-depois-de-descobertos-os-nossos-novos-caminhos-só-podem-ser-encantados

> O mar é, antes de mais, um importante símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo a ele regressa. Por isso, ele é lugar de nascimentos, de transformações e de renascimentos.
> Contendo águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais. Trata-se de uma situação de ambivalência, que é sinónimo de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode acabar bem ou mal. Daí que o mar seja, ao mesmo tempo, a imagem da vida e da morte. (CHEVALIER; GHEERNRANT, 1994, p. 592).

Este processo transitório que com o mar se agrupa repercute na peça sob forma, inclusive, de nomeação de momento. O ponto de passagem entre a história de Ana Joaquina para a de Zé do Telhado intitula-se "Transição" e traz como conexão apenas a imagem do navio:

> 10. NAVIO NEGREIRO
> (Ainda no escuro ouvem-se gemidos e gritos abafados. O "navio negreiro" - a tábua atravessada sobre duas estruturas - chegou entretanto ao centro do espaço cénico, em primeiro plano. Deve estar iluminado com um foco baixo, de forma a projectar enormes sombras no fundo do cenário. Duas das telas das estruturas deverão servir de velas, ao mesmo tempo que as outras duas serão agitadas como se fossem ondas. O capitão do navio exige maior velocidade. Um escravo protesta e é chicoteado e depois lançado ao mar (as ondas feitas com as telas). A tentativa de revolta que se segue é anulada pelo eclodir de uma violenta tempestade que enche os escravos de terror. A cena está povoada de sombras e sons de tempestade, de rezas, cantos, gemidos e lamentos. Uma visão dantesca. As luzes apagam-se lentamente, mas os sons, atenuados, irão perdurar pela cena seguinte, na qual Zé do Telhado dorme um sono agitado na fortaleza de S. Miguel, em Luanda.) (ABRANTES, 1999, p.83).

Assim, o momento denominado "transição" marca o processo da obra em diversos níveis. Em um nível, referencialmente ao conjunto da narrativa, a transição constitui o instante de mudança de perspectiva através da mudança de personagem. O foco, que até então recaía em D. Ana, comerciante de escravos angolana, passa para Zé, bandido português que, ao ajudar muitos escravos, tornou-se uma espécie de mito em Angola. Em outro nível, da personagem, a transição assinala a passagem de Zé do Telhado de Portugal para Angola, de bandido a herói.

A partir do episódio, traçam-se as linhas expositivas dos protagonistas. Em contraponto a relação de Ana com o navio, Zé surgi na obra dentro do transporte e é ele, justamente, que o conduz a narrativa e o aproxima a imagem do navio confirma o dualismo existente na obra teatral, jogo predominante da narrativa.

Há ainda, um jogo de luz e sombra descrito nas rubricas, para as quais as sombras devem marcar a ideia de terror e a luz, a esperança. Essa luz, que já deve ser mínima pela ocorrência de foco baixo, é reduzida até chegar a sua ausência total, ponto que inicia a presença de Zé do Telhado.

Desta forma, essa figura advém das sombras tal qual os escravos e a única ligação da cena são os gemidos ao fundo. As sombras sugerem, além da expressão do horror e violência, também a negritude, o "negro-escuro", que para a escravidão era sinônimo de algo negativo, primitivo. No entanto, o negativo aqui é, na verdade, aquilo que é feito ao escravo, circunstância a qual Zé irá opor-se. A luz ressurgi com essa oposição.

Assim sendo, Zé do Telhado é introduzido na peça para alterar o curso das circunstâncias narrativas, e representa a resistência. Nesse caso, a transitoriedade pode ser encarada como algo positivo, porque confere esperança ante a realidade opressora; se tudo é efêmero, também o é a posição dos oprimidos e opressores, posto que os homens são agentes da própria história.

Ocorre, então, a junção do conteúdo com o tipo de organização proposta, em um movimento em que um contribui para a realização do outro. Desse processo, o navio negreiro é usado tanto para o "trânsito" das personagens, quanto para o "transitar" dos eventos históricos.

A imagem, na narrativa dramática, resgata o passado colonial de maneira a propor um revisionismo histórico provocando a reflexão e a dúvida sobre os fatos oficiais. Ao mesmo tempo, o navio é importante elemento estruturador exercendo papel de elemento de conexão.

A noção de transitório, portanto, realiza-se tanto nas simbologias envolvidas, como do navio e do mar retiradas do *Dicionário de símbolos*, quanto da própria efemeridade do evento histórico da escravidão e da transição temporal e das personagens na narrativa, compondo o amálgama forma e conteúdo da peça *Ana, Zé e os escravos*.

Referências

ABRANTES, José Mena. Ana, Zé e os escravos. In: *Teatro angolano*. Cena Lusófona: Coimbra, 1999.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht*: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CHAVES, Rita. *O Brasil na cena literária dos Países Africanos de Língua portuguesa.* s/d. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/chaves.rtf Acesso em 07 jan. 2016.

EBOLI, Luciana M. A Literatura dramática em África de língua portuguesa: História e cultura. *Anais Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas* [on-line] Universidade de Évora, 2010. Disponível na internet: http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slt63/03.pdf ISBN: 978-972-99292-4-3

_____. *Dramaturgia angolana no pós-colonialismo: Sujeito, Nação e identidade na obra de José Mena Abrantes.* 2007. 163 f. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade católica do Rio Grande do sul. Porto Alegre, 2006. [on-line]

JAMESON, Frederic. Brecht e a questão do método. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MAR. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p.592.

NAVE. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 632.

QUEBRAR, In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2017, Disponível em: http://www.priberam.pt/dlpo/chave Acesso em: 20 de jan. 2019.

REDIKER, Marcus. *O navio negreiro*: uma história humana; tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

INVESTIGAÇÕES EM TORNO DOS SENTIDOS DE "PROVÍNCIA" NA LITERATURA DE MANUEL BANDEIRA PARA UMA POSSÍVEL CONCEPÇÃO POÉTICO-PATRIMONIAL EM SUA OBRA

André Luís Mourão de Uzêda (UFRJ)[1]

Resumo: Apresentamos os andamentos de nossa pesquisa de tese de doutorado tendo a obra *Crônicas da província do Brasil* (1937), de Manuel Bandeira, como nosso objeto central de estudo. Na articulação entre literatura, história e memória, investigamos uma possível concepção poética patrimonial circunscrita à obra em questão com base no "elemento de humilde quotidiano", tomando-o como chave de leitura para analisar o tratamento dado à temática do patrimônio pelo autor em suas crônicas. Para tanto, investigamos os sentidos empregados ao termo "província" para compreender como o dado de humildade evidencia-se em suas crônicas segundo uma visão de mundo sua patrimonialmente singular.
Palavras-chave: Manuel Bandeira; Patrimônio; Humildade.

O seguinte trabalho apresenta recorte de nossa pesquisa de tese de doutorado na área de Teoria Literária em andamento junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro a partir da produção em prosa do poeta e escritor Manuel Bandeira em que se circunscreve a temática do patrimônio cultural brasileiro. O objetivo dessa pesquisa consiste em evidenciar uma possível concepção poético-patrimonial em sua obra, atentando mais especialmente para sua produção de crônicas. Por meio de tal concepção, entendemos haver na poética do autor uma forma de elaborar em discurso estético, como é próprio do fazer literário, uma visão de mundo patrimonial, em que se revelam aspectos próprios das questões suscitadas pela problemática do patrimônio, tais como, entre outros, as noções de valor, perda, preservação, conversação, fetiche, sacralização, aura, historicidade, identidade, pertencimento e nacionalismo.

Nosso objeto de estudo corresponde, especificamente, à sua obra *Crônicas da província do Brasil*, publicada no ano de 1937. A seleção do corpus em questão justifica-se, para além da questão temática por ele suscitada, também pelo contexto de publicação em que se insere, corroborando nosso argumento no sentido de ler tal obra à luz de uma perspectiva patrimonial: lançada no mesmo ano de promulgação do decreto-lei 25 de 1937, que instituiu o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), foi também dedicada a Rodrigo Melo Franco de Andrade, nomeado como

[1] Licenciado em Letras (UFRJ), Bacharel em Museologia (UNIRIO), Mestre e Doutorando em Ciência da Literatura (UFRJ). É docente do Colégio de Aplicação da UFRJ. Contato: andreuzeda@ufrj.br.

seu primeiro diretor. Convém ainda mencionar que o volume das *Crônicas* foi o primeiro entre toda obra de Bandeira a ser publicado sem quaisquer recursos do autor, tendo sido totalmente custeado pela então renomada editora Civilização Brasileira, o que demonstra seu prestígio em meio ao cenário intelectual brasileiro na primeira metade do século XX. Tal dado é significativo para situarmos a influência de seu pensamento em meio ao debate público, considerando a veiculação de suas crônicas na imprensa nacional.

A relação estrita de amizade com Mário de Andrade, com quem estabeleceu vasta troca de correspondência, posicionou Manuel Bandeira no privilegiado grupo de intelectuais modernistas que durante as décadas de 1920 e 1930 consolidou seu projeto ideológico na construção de um discurso de "unidade nacional" e se tornou hegemônico na história do Brasil. Nesse sentido, dialogamos em conformidade com Márcia Chuva ao lermos o tratamento dado ao patrimônio histórico nacional por esses agentes como um meio pelo qual se materializou fisicamente a produção discursiva de uma "cultura autenticamente brasileira" (CHUVA, 2009, p. 25), institucionalizada na forma da lei pelo instrumento do tombamento e marcada simbolicamente no imaginário social.

> Dentro dos limites de atuação do SPHAN, esse projeto significou o entrelaçamento de redes de alianças e trocas que, nacionalmente, levariam à imposição de valores civilizatórios, estéticos e morais, ao construírem um "patrimônio nacional". Esse momento consagrou uma feição particular e uma identidade própria ao SPHAN, naturalizando procedimentos e um dado conceito de patrimônio histórico e artístico nacional. [...] [E]sse foi um projeto de um grupo de intelectuais de certa vertente modernista, nascido na década de 1920, incorporado nas redes do Estado a partir de 1930 e, especialmente, durante o Estado Novo, delineando as práticas e representações a respeito da proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. (CHUVA, 2009, p. 25)

Integrado a essa "rede de alianças e trocas", Manuel Bandeira interage junto a um grupo de "relações pessoais engajadas na 'causa' da defesa do patrimônio" (CHUVA, p. 25), passando a atuar na vida política brasileira tanto institucionalmente quanto por meio de sua atividade intelectual. Nesse ponto, a presente pesquisa revela seu caráter metodológico necessariamente interdisciplinar. No limiar entre poética e política, debruçamo-nos sobre as leituras da prosa literária de Manuel Bandeira para dela extrair seu senso estético-ideológico patrimonial na interface entre literatura, história e memória social com o objetivo de destacar sua participação e contribuição no

referido projeto. Para tanto, duas possibilidades de percursos investigativos se apresentam. A primeira consiste em concentrar-nos no desvelamento de sua atuação na política institucional e em diálogo com essa rede de agentes defensores da causa patrimonial. Nessa direção, caberia debruçar-se, por exemplo, sobre a participação de Bandeira junto ao Membro do Conselho Consultivo do SPHAN, para o qual foi nomeado desde sua fundação em 1938, ou ainda compreender o contexto em que se dá a indicação, de sua parte e em conjunto com Mário de Andrade, do nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade ao ministro Gustavo Capanema para encabeçar a diretoria do SPHAN.

A segunda via focaliza a produção intelectual do escritor que, enquanto figura de referência e autoridade pela notória erudição, mobiliza o debate público em prol da causa patrimonial. Tal influência se dá não só pela publicação de suas crônicas na imprensa, como também por meio de publicações institucionais, no que pesa significativamente o convite a publicar, em 1938, o guia turístico da cidade de Ouro Preto e as contribuições com ensaios para a *Revista do Patrimônio*, ambos fomentados pelo próprio SPHAN. Nosso interesse centra-nos sobre esse segundo percurso de investigação. Nesse contexto, interessa-nos compreender efetivamente em que medida a posição assumida na concepção de mundo poético-patrimonial de Manuel Bandeira vai a encontro do discurso de unidade nacional que se consolidou como "gênese" e "consagração", nos termos postulados por Chuva, "da noção de 'patrimônio nacional' no Brasil" (CHUVA, p. 25) – ou se há, como é de nossa hipótese, pontos em que os descolamentos e distanciamentos desse projeto acabam por se sobressair em seus textos.

Para tanto, a trajetória trilhada nesse ponto da pesquisa em curso centra-se sobre a originalidade de sua poética patrimonial, que longe da ótica da monumentalidade, atenta para o detalhe, o pequeno, o miúdo, evocando a memória pelos rastros e cacos da história – no que pesa, fundamentalmente, a força da memória afetiva. Em diálogo com uma das vertentes mais consolidadas na fortuna crítica do autor, partimos da chave de leitura da humildade como uma forma de revelar no corriqueiro o sublime (Cf. ARRIGUCCI JR., 2003). No atual estágio de nossa pesquisa, ressaltamos especialmente a dimensão dos sentidos de "província" empregados pelo autor como elemento-guia de nosso exercício exegético de sua obra enquanto uma das dimensões em que se manifesta um "humilde patrimônio", como explicitaremos adiante.

Dando continuidade à tradição crítica iniciada por Francisco de Assis Barbosa (1988) em ler a humildade como uma chave de leitura da obra de Bandeira, o crítico literário Davi Arrigucci Jr. desenvolveu na primeira parte de *Humildade, paixão e morte* (2003) um ensaio a partir do poema "A maçã", de *Estrela da manhã*, revelando em sua obra "uma poética, uma concepção do fazer poético, para a qual o sublime se acha no mais oculto cotidiano" (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 44). No poema, uma simples maçã situada sobre a mesa em um quarto de hotel é atravessada pelo olhar do poeta, que penetra as suas entranhas – as "pevides"– para nelas revelar o essencialmente sublime: a fonte de criação, de origem, de fecundidade, oculta e reduzida em uma minúscula semente. A interpretação exegética do autor segue no desenvolvimento de seu argumento em ler no minúsculo o desvelar do originário essencial a partir da tradição clássica, resgatando nos sermões de Santo Agostinho a chave da humildade cristã. Em referência ao ensaio "Sermo humilis", do crítico e filólogo Erich Auerbach, destaca a tradição cristã que tem na humildade encarnada por Jesus Cristo a mais sublime revelação: a salvação eterna. Em outros termos, pelo discurso de *sermo humilis*, evoca-se um modo de ser e estar no mundo humilde que, dialeticamente, carrega uma essência fundamentalmente sublime (Cf. AUERBACH, 2012).

Em trabalho anterior (Cf. UZÊDA, 2018), desenvolvemos, a partir de tal chave, leitura para uma possível concepção poético-patrimonial na obra de Manuel Bandeira que tenha como orientação a chave da humildade. Discorremos, então, a propósito de um "humilde patrimônio" em Manuel Bandeira, o qual aponta não para a valorização do monumental e grandioso, comumente apontados no conjunto de bens patrimoniados pelo Estado como os grandes símbolos e emblemas da nação. Em outra via, Bandeira atenta para os vestígios da história para neles valorizar o sublime: a pátina, o escombro, o caco. Um patrimônio que reside no "elemento de humilde cotidiano" de que trata em *Itinerário de Pasárgada*, sua autobiografia poética (Cf. BANDEIRA, 2012, p. 82): nas vielas e ruas da Lapa e do centro histórico do Rio de Janeiro, no casario abandonado de Ouro Preto, ou ainda no interior da igreja de nossa Senhora da Glória do Outeiro quando esta perde sua imponência original no passar do tempo da história após o trabalho de restauração empreendido pela irmandade que lhe traz aspecto de novidade. O humilde patrimônio de Manuel Bandeira está atento para os escombros de uma história que se revela quando escovada a contrapelo, parafraseando Walter Benjamin em

suas teses "sobre o conceito de história" (Cf. BENJAMIN, 2005). Ilustre nesse sentido é o poema "Gesso", de *O ritmo dissoluto*:

> Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
> – O gesso muito branco, as linhas muito puras –
> Mal sugeria imagem de vida
> (Embora a figura chorasse).
> Há muitos anos tenho-a comigo.
> O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.
> Os meus olhos, de tanto a olharem,
> Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.
> Um dia mão estúpida
> Inadvertidamente a derrubou e partiu.
> Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a [figurinha que chorava.
> E o tempo sobre as feridas escureceu mais o sujo mordente da pátina...
>
> Hoje este gessozinho comercial
> É tocante e vive, e me fez agora refletir
> Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu. (BANDEIRA, 1993, p. 117)

No poema, as marcas sofridas pela ação do tempo são valorizadas em detrimento da perfeição da obra intactamente preservada. A marca da pátina incrustada entre os cacos rejuntados revela a dor, mas também a vida em sua mais profunda dimensão: sofridamente sentida e, portanto, verdadeiramente vivida. O gesso, enquanto branco, mal sugeria a imagem de vida, ao passo que trincado e amarelado, pesa-lhe o tempo sobre as feridas, marcas do que verdadeiramente em vida se sofreu. Apagar as marcas de temporalidade, falsear de novo o que é antigo e enaltecer o monumental pela sua grandiosidade falseada e não pela sua simplória genuinidade segue na contramão do projeto estético-patrimonial de Manuel Bandeira.

Nesse movimento, o poeta se contrapõe ao pensamento dos intelectuais da Belle Époque, os quais olham para a modernidade que se alumbra na transição do século XIX para o XX exaltando o seu progresso. Como ressalta Eduardo Coelho, ao olharmos para o conjunto da obra de Manuel Bandeira é necessário considerá-la "[...] como um tipo de 'museografia' dos bens afetivos, particularíssimos ou históricos, que se opõem à pobreza maquinal e à carência de experiências comunicáveis dos centros urbanos em contínuos movimentos de destruição e construção" (COELHO, 2002, p. 8-9). A particularidade da memória afetiva é fundamental para entender a humildade de seu olhar para o passado, no qual ressalta o singelo e fugaz. Nesse contexto se insere, especialmente, o caráter da intangibilidade, como se verá mais adiante, em que se

aponta para o que ficara invisibilizado no percurso de construção de um discurso hegemônico que se pretendera preservado para a posteridade na história do Brasil.

A chave de humilde cotidiano em face ao contexto do patrimônio cultural brasileiro parece-nos ganhar maior estofo quando atentamos para os sentidos particulares atribuídos por Bandeira ao conceito de "província", o qual figura no centro do título de sua obra, as *Crônicas da província do Brasil*. Conforme salientamos em momento anterior da pesquisa, a província, tal como aparece aqui empregada, núcleo do sintagma nominal, faz "do Brasil" mera locução adjetiva, demarcando desde a sua estrutura interna um lugar de deslocamento, em que mais importa o caráter de província do que o de nação ou Estado nacional (Cf. UZÊDA, 2018, p. 261). Sobre tal aspecto, especificamente, interessa-nos compreender os sentidos empregados por Bandeira quando trata de uma "província do Brasil".

O elemento de humildade a que recorremos como exercício metodológico de investigação parece nos auxiliar nesse sentido. Na "advertência" que abre o volume, Bandeira ressalta que os textos ali reunidos "[e]ram crônicas de um provinciano para a província. Aliás este mesmo Rio de Janeiro de nós todos não guarda, até hoje, uma alma de província? O Brasil todo é ainda província. Deus o conserve assim por muitos anos!" (BANDEIRA, 2006, p. 11). O enaltecimento da província nos encaminha para o entendimento de haver a valorização desse termo, em sentido oposto ao que se emprega, pejorativamente, ao compreender a província como desprovida de desenvolvimento ou relacionada a atraso. O poema "Minha terra", de *Belo belo*, segue na mesma linha de pensamento, como podemos ler a seguir:

> Saí menino da minha terra.
> Passei trinta anos longe dela.
> De vez em quando me diziam:
> Sua terra está completamente mudada,
> Tem avenidas, arranha-céus...
> É hoje uma bonita cidade!
>
> Meu coração ficava pequenino.
>
> Revi afinal o meu Recife.
> Está de fato completamente mudado.
> Tem avenidas, arranha-céus.
> É hoje uma bonita cidade.
>
> Diabo leve quem pôs bonita a minha terra! (BANDEIRA, 1993, p. 201)

O conflito colocado pela tradição judaico-cristã entre Deus e o Diabo dialeticamente se estabelece ao confrontarmos ambos os textos. Na advertência, Deus, representação do bem, é evocado pela preservação – termo muito caro ao nosso estudo – do estado de província em que então se encontrava o Brasil, no entender do poeta. Já com relação à transformação de Recife, modernizado em meio a seus arranha-céus e avenidas, é o diabo, representação do mal, quem pôs "bonita" a sua terra – e aqui é forte a carga irônica empregada no discurso poético pela voz lírica do poema. "Completamente mudada", como expresso no quarto verso do poema, o que se perdeu nesse movimento de modernização foi a "alma" (outro termo do universo cristão) de província tão enaltecida na advertência de suas *Crônicas da província do Brasil*. Metaforicamente, é como se seduzindo pela beleza, o diabo corrompesse a alma dessa cidade, antes sua "terra". Perdeu-se a humildade que lhe revestia para ser transformada em uma modernização decadente – o que, ao discurso lógico, parecerá uma aproximação paradoxal.

Outra crônica nos ajuda aqui a posicionar melhor o entendimento de Bandeira para com os sentidos de província. Trata-se de "Um belo exemplo que a província está dando", publicada no periódico *A Província*, de Recife, em 1929. Destacamos um longo trecho para melhor compreensão de seu argumento:

> O outro dia um literato que escreve nos jornais do Rio fez carga na imprensa dos estados caçoando-lhe o provincianismo. [...] Provinciano, provincianismo... Eis um debique fácil de atirar. Mas como se há de definir afinal esse tão falado provincianismo? Pondo de lado toda sutileza, pode-se considerar provincianismo maneiras de proceder, modos de pensar, de sentir próprios da província. É evidente que há bom e mau provincianismo.
> A palavra é contudo empregada sempre em sentido pejorativo.
> [...] As redações estão cheias de gente de Minas e do Norte. Talvez por isso é que os jornais do Rio têm um ar tão... provinciano. Aqui entram as sutilezas de interpretação do "provincianismo". O que é perfeitamente metropolitano para a capital do Brasil pode passar a provincianismo em relação a Paris ou a Londres.
> [...] Vejam o quanto é elástico o sentido da palavrinha.
> Há na essência do provincianismo uma falta de senso de *humour* e o desconhecimento de certas gradações de valores.
> [...] O que o jornalista do matutino carioca mais censurou na imprensa provinciana foi o hábito das transcrições. De fato a transcrição é costume característico dos jornais dos estados. [...] A escolha e vulgarização de bons artigos da imprensa das grandes capitais contribuirá ótimo serviço jornalístico. Agora quando o jornal que assim procede é um grande diário de capital de província, o fato se torna escandaloso. É pura pirataria. Mau provincianismo: querer dar a impressão de grande jornal em desproporção com o meio.

> [...] [*A Província*] está dando um belo exemplo de elegância com proporcionar sempre aos seus leitores matéria original. Em sua discrição e bom senso ele é um modelo agradável e interessante do que pode ser um bom jornal de província. (BANDEIRA, 2008, pp. 147-150)

A relação entre o "bom" e o "mau" aqui, tal como em "Deus" e o "diabo", volta a aparecer. Bandeira circunstancia o termo "provincianismo" a depender de uma noção perspectivista. Do ponto de vista de uma grande metrópole, como Londres e Paris, uma cidade das proporções da então capital federal do Brasil tenderá a ser lida como uma província, ao passo que ao lado de uma cidade interiorana, o Rio de Janeiro é visto como uma cidade de aspecto metropolitano. Na realidade, sob sua argumentação, o bom ou mau provincianismo passa ao largo das questões de proporção. Consiste em um conjunto de valores sob os quais o poeta julga, pela sua visão de mundo subjetiva, a que denominamos "visão de mundo patrimonial" (Cf. UZÊDA, 2017), carregarem uma essência de originalidade – tal como são originais as matérias do periódico *A província*, ponto motivador para o desenvolvimento de sua crônica. Atente-se para o fato de que o "mau provincianismo" de um jornal é "querer dar a impressão de grande jornal em desproporção com o meio", isto é, passar-se pelo que não é: mesmo caso em que critica a restauração da igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro pela perda de seu caráter de antiguidade e, portanto, de originalidade:

> O meu receio infelizmente se confirmou. A pequenina nave, despojada dos seus ouros e das suas argamassas patinadas, perdeu o encanto que lhe vinha da idade. Tudo está novo ou renovado. Baixei os olhos e saí depressa para guardar nos olhos a imagem das velhas capelinhas e tribunas, como eu as vi até o ano passado (BANDEIRA, 2006, p. 81-82).

Nesse ponto, compreendemos que há no entendimento particular de Bandeira para as possibilidades de leitura do termo "província" o sentido de "aura" conforme desenvolvido por Walter Benjamin (1996) no ensaio "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". A mencionada "perda do encanto que lhe vinha da idade" permite-nos associar ao que Benjamin denominou de "o aqui e agora da obra de arte, sua existência única [...] [que] constitui o conteúdo da sua autenticidade" (BENJAMIN, 1996, p. 167), tal como a falta de originalidade é também apropriada para se pensar em um "mau provincianismo" na crônica a propósito do jornalismo realizado por *A Província*. A "aura", empregada na advertência das *Crônicas*, como vimos, reveste de

sacralidade o objeto valorizado pelo senso patrimonial de Manuel Bandeira, de modo que esse humilde patrimônio revela um sentido de olhar sensível para perceber os encantamentos dos detalhes, dos pormenores, do pequeno – tal como as pevides da maçã em seu poema.

Por um lado, a busca pela essência originária e de autenticidade que provoca encantamento pelo bem cultural revestido pelo seu caráter patrimonial aponta para a construção de um discurso de "cultura autenticamente brasileira" almejado pelo movimento de tendências modernistas, como pontuou Márcia Chuva – especialmente no caso do Barroco, em que são primorosas as considerações de Bandeira (mas que não serão exploradas no presente trabalho). No entanto, seu pensamento não necessariamente converge estreitamente com o projeto desses intelectuais em querer materializar por meio de um patrimônio nacional a história do país, com seus grandes monumentos-símbolos da nação moderna que se constrói durante a década de 1930 em meio ao Estado Novo. Antes, interessa-lhe acentuar a necessidade de ressaltar a suspensão do tempo passado no tempo presente, valorizando os miúdos do cotidiano. Outro poema, "Declaração de amor", de *Estrela da manhã*, ilustra bem tal questão:

> Juiz de Fora! Juiz de Fora!
> Guardo entre as minhas recordações
> Mais adoráveis, mais repousantes
> Tuas manhãs!
>
> Um fundo de chácara na Rua Direita
> Coberto de trapuerabas...
> Uma velha jabuticabeira cansada de doçura.
> Tuas três horas da tarde...
> Tuas noites de cineminha namorisqueiro...
> Teu lindo parque senhorial mais segundo-reinado do que a própria Quinta da [Boa Vista...
> Teus bondes sem pressa dando voltas vadias...
>
> Juiz de Fora! Juiz de Fora!
> Tu tão dentro deste Brasil!
> Tão docemente provinciana...
> Primeiro sorriso de Minas Gerais! (BANDEIRA, 1993, p. 163)

De grande força imagética, a cidade de Juiz de Fora construída pelo poeta vai se projetando mentalmente como uma pintura de paisagem em óleo sobre tela: estagnada em uma temporalidade perdida em sua memória, repousa ao fundo a Rua Direita arborizada com suas árvores frutíferas regionais, seu parque de ar aristocrático (no verso

mais longo e pomposo do poema), seu cinema, seus bondes: tudo em um tempo-espaço quase mítico, em que as manhãs se fundem às três horas da tarde, que por sua vez avançam as noites de cinema namorisqueiro, no ciclo do dia que se repete continuamente e sem pressa, tal como os bondes vadios que circulam em voltas pela cidade. Toda a projeção de imagens parece convergir para a argumentação da última estrofe, quebrando com a possível estranheza que se poderia provocar a correlação dos termos "docemente" e "provinciana" no penúltimo verso. Em sua visão de mundo, o advérbio de modo complementa o adjetivo em uma consonância dissonante: tão doce e tão dentro do Brasil, Juiz de Fora mente: uma vez suspensa e protegida dos avanços do progresso modernizante que avassalam o resto do país, a cidade intocada pela memória lírico-afetiva do poeta não corresponde à realidade brasileira de seu tempo. Antes aproxima-se da utópica Pasárgada.

A evasão evocada pelo mais famoso poema de Manuel Bandeira reaparece, por sua vez, no poema "Saudades do Rio Antigo", de *Mafuá do malungo*, que nos permite aqui estabelecer o contraponto a Juiz de Fora: enquanto esta é enaltecida pelo seu saudoso ar de provincianismo, o Rio de Janeiro, que outrora guardara "uma alma de província", como afirmado pelo poeta na advertência de *Crônicas da província do Brasil*, ganhou novos ares, e também está mudado:

> Vou-me embora pra Pasárgada.
> Lá o rei não será deposto
> E lá sou amigo do rei.
> Aqui eu não sou feliz
> A vida está cada vez
> Mais cara, e a menor besteira
> Nos custa o olho da cara.
> O trânsito é uma miséria:
> Sair a pé pelas ruas
> Desta capital cidade
> É quase temeridade.
> [...]
> Oh! que saudade que eu tenho
> Do Rio como era dantes!
> O Rio que tinha apenas
> Quinhentos mil habitantes.
> O Rio que conheci
> Quando vim prá cá menino: [...] (BANDEIRA, 1993, p. 163)

Frente a essa tal realidade completamente mudada, resta ao poeta assumir em seu projeto literário a atitude poético-patrimonial explorada em nossa pesquisa, resgatando

dentre as transformações os cacos da história, por meio dos quais se conservam estilhaços de um tempo em suspensão. Anti-monumental, o singelo e humilde patrimônio de Manuel Bandeira ressalta não o brilho do bem cultural tombado, mas a pátina que o cobre pela ação do tempo: envelhecido, preserva os rastros de um almejado provincianismo, utópico e sofrido, mas que se revela, tal como defendido em seu poema, verdadeiramente vivo.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte:** a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

AUERBACH, Erich. **Ensaios de literatura ocidental.** São Paulo: Editora 34; Editora Duas Cidades, 2012.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil** (1937). 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Crônicas inéditas I**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. **Estrela da vida inteira** (1966). 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. **Itinerário de Pasárgada**. 7. ed. Rio de Janeiro: Global, 2012 (1954).

BARBOSA, Francisco de Assis. Milagre de uma vida. In: **Manuel Bandeira:** 100 anos de poesia. Recife: Pool Editorial, 1988.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. "Sobre o conceito de história". In: LÖWY, Michel. **Aviso de incêndio**: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

CHUVA, Márcia. **Os arquitetos da memória:** Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural do Brasil – 1930 a 1940. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

COELHO, Eduardo. Prefácio. In: BANDEIRA, Manuel. **Manuel Bandeira:** Coleção melhores crônicas. São Paulo: Global, 2003.

UZÊDA, André L. M. de. Crônicas de um passado que verdadeiramente nos pertence: a visão de mundo patrimonial de Manuel Bandeira. In: **EntreLetras**, v. 8, n. 1, jan./jun. 2017. Disponível em: https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/3626/10977. Acesso em: 14 jul. 2019.

_____. O humilde patrimônio de Manuel Bandeira. In: **Palimpsesto**. nº 27, Ano 17, 2018. pp. 258-278. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/38385. Acesso em: 2 jul 2019.

CAMINHANDO EM DIREÇÃO DO TRANSCULTURALISMO EM TERRA PAPAGALI

Drª Camila Marcelina Pasqual[1]

RESUMO

O artigo objetiva analisar, sucintamente, a obra Terra Papagalli, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, sob o viés da "transculturação narrativa", teoria cultural desenvolvida pelo crítico uruguaio Ángel Rama, segundo a qual, elementos como linguagem, cosmovisão e estrutura da narrativa se mostram fundamentais para a compreensão de um texto como obra transcultural. O trabalho investiga se a obra em tela apresenta os elementos representativos que a caracterizem como romance que segue um processo transculturador. Para tanto, o artigo recorre às contribuições de Darci Ribeiro, no tocante ao impacto dos processos de miscigenação e aculturação nas relações sociais, de Antônio Cândido, em relação ao papel da literatura na afirmação do sentimento nacional e ideológico da intelectualidade latino-americana, na discussão da conscientização da condição colonial dos países do continente sul-americano. Utiliza-se a contribuição de Fernando Ortiz com respeito ao processo de fusão cultural em que as partes envolvidas (culturas distintas) sofrem transformações significativas ao longo do tempo.

Palavras-chave: Transculturação; indigenismo; cultura.

ABSTRACT

The article aims to analyze, briefly, the book Terra Papagalli, from José Roberto Torero and Marcus Aurelius Pimenta, under the vies of "transcultural narrative", a cultural theory developed by Uruguayan literary critic Ángel Rama, according to which, elements like language, cosmo vision and narrative structure reveals to be fundamentals to comprehension of a text as a transcultural work. The research investigates if this book presents representative elements that could characterize it as a romance that follows a transcultural process. To achieve its aims, article recurs to the contributions of Darci Ribeiro, about the impact of miscegenation and acculturation on social relations between colonizers and colonized into Brazilian colonial system. Antonio Candido's statements contributes about the role performed by literature in affirmation of national and ideological feeling of Latin-American intellectuality, on the discussion of conscience of colonization condition of the countries of South-American continent. Also is examined the ideas of Fernando Ortiz concerning to the process of cultural fusion in which both involved parts (distinct cultures) suffers profound transformations along time.

Key-words: Transculturation; Indigeneity; Culture.

[1] Professora da Faculdade Educacional da Lapa- FAEL- Doutora pela UFSC- camilapasqual11@hotmail.com

1 CRUZANDO CULTURAS

> "Porém, o melhor fruto que dela se pode tirar parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza nela deve lançar".
>
> Pero Vaz de Caminha

A literatura contemporânea dá mostras de vigor ao dialogar com a história do Brasil, com seus desmandos, exclusões e preconceitos, numa perspectiva extremamente viva, criativa e irreverente. Com *Terra Papagalli*, José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta colocam em destaque grande parte de uma América portuguesa desconhecida, mas cujo imaginário mescla-se de tal modo com os desejos contemporâneos que o resultado é uma espécie de súmula, na qual o imaginário quinhentista português encontra o imaginário contemporâneo.

O *corpus* consiste em sucinta análise de *Terra Papagalli* sob a proposta de transculturação narrativa, na teoria cultural do crítico uruguaio Ángel Rama, desenvolvendo mais sistematicamente o que Rama sugeriu em ensaio sobre o romance latino-americano. A breve análise seguirá o método proposto por Rama para perceber, com mais precisão, os elementos representativos de um romance que segue um processo transculturador. No conceito de transculturação narrativa, elementos como linguagem, cosmovisão e estrutura da narrativa são fundamentais para sua compreensão enquanto obra transculturada. É por esse viés que se delimitará o presente estudo.

O contexto contemporâneo sugere uma concentração de obras cujos autores optaram por uma forma mais evidente de exercer a metaliteratura: as que ficcionalizam uma retomada histórica da literatura informativa. Frise-se que, em 1997, foram publicados três títulos de ficção com recursos que permitem paralelos: *Os rios inumeráveis*, de Álvaro Cardoso Gomes; *A cultura de Vera Cruz*, que retrata a miscigenação de raças e a adaptação do narrador na nova terra; *Guerra de imaginações*, de Doc Comparato, sobre o acasalamento do europeu com a nativa; e *Terra Papagalli*, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, centrado no período inicial da colonização do Brasil, que receberá mais atenção neste trabalho.

Na obra *Terra Papagalli*, a voz narradora é o tempo todo a de um degredado, o que permite a hibridização e múltiplos discursos da época, nos quais imperam sempre a ironia, a irreverência e o efeito burlesco. A viagem de chegada à nova terra e o contato com os nativos seguem, grosso modo, a história oficial, isto é, o relato de Pero Vaz de Caminha, com duas particularidades: o narrador está sempre no centro dos acontecimentos; é ele (Cosme Fernandes) quem grita "Terra à vista", é ele um dos primeiros a fazer contato com os naturais da terra. As aventuras, o relacionamento com os índios e os feitos dos degredados mostram o desenrolar dos acontecimentos "aculturadores" no decorrer da narrativa.

Cosme Fernandes e Lopo de Pina são figuras de destaque na terra dos papagaios. Lopo de Pina, um dos primeiros degredados portugueses a aportar ali, não se adaptou e tampouco incorporou os costumes locais. Foi vítima de absorção cultural. A substância de seu caráter peculiar é reivindicada nesta investigação. Cosme Fernandes, outro dos primeiros degredados portugueses, adaptou-se à cultura local, incorporou vários elementos do novo mundo e absorveu as intransigências da época. O caráter de Lopo de Pina tende a uma expansão relativamente estável no decorrer de contatos iniciais com as novas formas culturais sobrepostas, os sistemas culturais indígena e português. Ressalte-se que os degredados se situam à margem do sistema português, não sendo considerados como forma rígida institucional. Abandonados pela coroa portuguesa, a miscigenação passa a ser necessidade de sobrevivência.

> Como não havia departamentos na oca, todos víamos uns aos outros a copular; Lopo de Pina zurrava como um jumento e dizia nomes maus. Antônio Rodrigues era rápido como um coelho e Jácome Roiz enrolava-se em sua gentia de tantas e tão diferentes maneiras que mais parecia uma serpente. (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 62)

A plêiade de povos novos da América Latina surgiu devido não só da inevitável miscigenação racial, mas também em decorrência da aculturação que, no entender de Darci Ribeiro (RIBEIRO,1978, p. 71), foi se remodelando "através da distribalização e deculturação compulsória, sob pressão escravista", que aos poucos foram perdendo suas origens dentro do sistema colonial. Hoje, segundo Ribeiro, na moderna sociedade industrial o que prevalece é o mestiço indígena-europeu. "Este é o caso do Brasil, da Venezuela, da Colômbia e das Antilhas, em que predominou o cruzamento dos europeus com negros na configuração da matriz étnica" (RIBEIRO, 1978, p. 171).

Em *Terra Papagalli*, os índios tupiniquins viviam para a guerra, finalidade última da existência. A morte em combate era recebida com honra; sem intenção de conquista, pelo prazer da luta. O conceito era estranho aos europeus, que rapidamente introduziram táticas bélicas com intuito comercial e político. Prisioneiros inimigos não eram mais mortos, mas capturados e vendidos, estimulando o comércio escravagista e originando os primeiros nichos de poder local. Lopo de Pina não percebeu a possibilidade de uma nova conformação e as vantagens a extrair disso, recusou-se a guerrear com os gentios e foi tomado por covarde. Essa recusa, entretanto, produz uma retração em seu humor:

> (...) disse que não devíamos mais ir às guerras dos tupiniquins, pois isso não constava das obrigações do nosso degredo e era contrário à fé cristã. Como Lopo de Pina jamais havia sido religioso ou obediente às leis, lancei isso na conta do natural desgosto que sentimos quando outros conseguem uma glória que poderia ser nossa (...). Desde então, por causa do nosso bom sucesso e da zombaria de Piquerobi, Lopo de Pina deixou de ter o antigo lume, tornando-se bastante ruim para aturar. (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 95-96).

Aproximando-se do poder português, o universo de Lopo de Pina se amplia: suas posses, sua apresentação, sua barriga. Tal aproximação lhe garante as melhores terras da região, desde que pague o preço. O episódio é fundador, pois representa a origem histórica do processo de corrupção do Brasil. (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 135-139)

Ampliou-se, também, sua apresentação: "[...] encontrei Lopo de Pina bebendo numa Taverna, vestido em trajes muito suntuosos e acompanhado de um séquito de cativos carijós que muita impressão causava". (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 153). [...] "Lopo de Pina estava trajado a primor, ainda mais se comparado comigo, e engordou muitíssimo" (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 135-139).

Rama, apoiado nas teorias de Andréas Bello, esclarece que a originalidade só pode ser conseguida pela representatividade da região onde surge, pois esta era percebida pela diferença entre as sociedades progenitoras, ou seja, diferença de meio físico de composição étnica heterogênea e pelo grau de desenvolvimento, em relação ao que se visualizava como modelo exemplar de progresso: o europeu. O princípio ético pactuou com o sentimento nacional, fazendo dos temas nativos a "matéria prima", segundo o modelo do princípio econômico.

O crítico uruguaio aponta que, quanto aos impulsos modeladores (independência, originalidade e representatividade), apesar de profundas mudanças ocorridas, a literatura se manteve quase sempre no mesmo nível. O internacionalismo do período modernizador (1870-1910) restringiu o critério romântico a temas exclusivamente nacionais, ou seja, a originalidade do período romântico-realista do século XIX ficou restrita ao trabalho individual. Deu-se mais importância aos "homens da região" do que à "natureza da região". Segundo Rama:

> O caráter individualista, próprio do modelo assumido quando o continente se integrou solidamente à economia-mundo ocidental, vencera sua primeira batalha, mas não anulara os princípios que nortearam e deram origem às literaturas nacionais por ocasião da Emancipação. Isso foi demonstrado por um desejo de originalidade jamais visto, e, apesar do internacionalismo reverente, em uma tentativa de autonomia que viu na língua sua melhor garantia. (RAMA, 2001, p. 243)

Antônio Cândido, busca, no ensaio Literatura e subdesenvolvimento, discutir a produção literária dos países latino-americanos. Para o crítico brasileiro, pátria e natureza estão vinculadas ao processo literário que compensa "o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social" (CÂNDIDO, 2000, p. 141).

A discussão central do ensaio é a consciência da condição colonial. À primeira fase da forma cultural do país, Cândido denomina "consciência amena do atraso" referindo-se ao regionalismo pitoresco ou ingênuo, correspondente à ideologia de "país novo". A segunda fase é o momento da "consciência catastrófica de atraso", com uma visão problemática do regionalismo, concebido pelos demais países da América social como indigenismo ou, no caso de uma região específica do Brasil, de romance do Nordeste. A "consciência de subdesenvolvimento" de Cândido só é percebida no Brasil pós Segunda Guerra Mundial. A ficção regionalista abandona a amenidade e a curiosidade e busca rediscutir a cultura do país e suas influências mais objetivamente. A cultura literária caminha para uma "interdependência cultural":

> [...] isso não dará aos escritores da América Latina a consciência de sua unidade na diversidade, mas favorecerá obras de teor maduro e original, que serão lentamente assimiladas pelos outros povos, inclusive os dos países metropolitanos e imperialistas. O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração

> transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca. (CÂNDIDO, 2000, p. 155).

Para Ángel Rama, anuindo às ideias de Cândido, desencadeado o processo de modernização cultural, a partir da década de 30, as fontes principais de recepção eram as metrópoles. Os escritores regionalistas hispanos assumiram atitude de defesa contra elementos modernizadores da Europa e dos Estados Unidos. Para os regionalistas, a vanguarda modernista estava impregnada de modismos literários europeus. Para os vanguardistas, os regionalistas usufruíam dos componentes tradicionais e arcaicos da literatura. Isto criou abismos culturais que obstaculizaram o desenvolvimento literário na América Latina. Alguns escritores não ignoraram as vertentes vanguardistas, ao ver que a radicalização extinguiria as culturas/literaturas específicas de cada região:

> O desafio maior da renovação literária se apresentaria ao regionalismo: ao aceitá-lo, ele soube resguardar um importante conjunto de valores literários e tradições locais, ainda que, para consegui-lo, tivesse de transformar-se e transportá-lo a novas estruturas literárias equivalentes, mas não assimiláveis às que abasteceram a narrativa urbana em suas múltiplas tendências renovadoras. (RAMA, 2001, p. 253).

2 *TERRA PAPAGALLI* – PERSPECTIVA TRANSCULTURADORA LINGÜÍSTICA – COSMOVISÃO – ESTRUTURA NARRATIVA

No ensaio Transculturação na América Latina, em homenagem a Ángel Rama, Ana Pizarro esclarece que a preocupação fundamental deste era entender o que é e como estava sendo construída a cultura na América. Ao citar artigo do crítico, a pesquisadora afirma que em Rama há constante busca de um caminho cultural próprio: "Num país que tenta se construir a partir de legados plurais, Rama situa o problema maior em ‘o que somos’, e não naquilo que pareceria ser o mais importante: a ocupação de um território, a determinação de fronteiras, a criação de um estado, a organização de um exército. A pesquisadora conclui: "Inventar um país es lo de menos. Lo difícil es inventar una cultura” (PIZARRO, In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, Flávio Wolf de. (Orgs). 1993, p. 248).

O crítico uruguaio argumenta, apoiando-se nas fontes teóricas de Fernando Ortiz, que o processo de transculturação gera a exposição de culturas internas ao influxo de culturas externas – da metrópole para a colônia – processo que frequentemente se traduz na tensão capital–província, sendo a capital um espaço mais vulnerável à mudança por sua exposição às culturas externas que ultrapassam os limites do nacional. Ademais, esse fenômeno provoca o movimento

da capital para o interior; daí provêm as diretrizes que ditam a formação do sistema educativo cultural. Acredita-se que a concepção transformadora de cultura é encontrada nas narrativas literárias. Rama define o processo transculturador literário em três níveis: o da linguística, o da cosmovisão e o da estrutura literária.

No nível da opção linguística, Rama esclarece que alguns escritores passavam por um "transe transculturador". Os regionalistas adotavam um sistema dual da língua com a forma literária culta e modernista seguindo paralelamente ao registro do dialeto dos personagens rurais, tentando criar uma ambientação regionalista e deixando em segundo plano os aspectos fonéticos morfossintáticos da língua culta. Normalmente, o dialeto dessa linguagem narrativa aparecia entre aspas ou era explicado em glossários, refletindo a diferenciação entre os níveis "superiores" e "inferiores" de linguagens e gerando ambiguidade quanto à postura do escritor que procurava inserir a outra forma de falar, mas com sua linguagem em situação de superioridade, reforçando o preconceito linguístico regional.

Os escritores transculturais aproximaram a distância entre a língua do narrador-escritor e a dos personagens, apropriando-se de forma mais consistente da morfossintaxe do léxico da língua da comunidade regional em que escrevem. Nesse movimento, a originalidade e a representatividade que intentavam seus predecessores tornaram-se oficiais. Os transculturadores passam a recriar a linguagem de dentro da comunidade e não mais buscam a cópia ou a imitação desse falar regional, mas reelaboram e recriam esse falar. A voz coloquial passa a ser aquela que narra e não apenas singularizadora do personagem. A partir daí o personagem manifesta sua visão de mundo sem perder a sua identidade.

No nível da cosmovisão, para o crítico, esse é o elemento de transculturação que mostra mais resistência às mudanças homogeneizadas da "modernidade cultural, pois, para o escritor transculturador, há possibilidade de descobrir uma reintegração nos valores e heranças culturais, que expandem os conceitos míticos internos da região, realizando o que Rama considera como o "pensar mítico":

> [...] partindo das revisões promovidas pela antropologia inglesa (...) a concepção do mito foi retomada pelos psicanalistas do século XX, (...) como pelos estudiosos da religião (...). Entre os mais autorizados centros que restabeleceram essa concepção do mito e o redescobriram agindo vivamente nas sociedades racionalizadas, estava a Alemanha (...) conjuntamente com a França, (...). Por meio dos hispano-americanos que residiram na Europa no período compreendido entre ambas as guerras (...) e pela mediação de grupos de intelectuais espanhóis esse inovador "objeto" da cultura internacionalista do momento foi levado para a América Latina (RAMA, 2001, p. 275-276).

O nível da estruturação literária tem seu aspecto fundamental na criação e representação de construções narrativas diferenciadas, abolindo traços vinculados aos referenciais

exclusivamente europeus. Para Rama, de um lado, a partir dos modelos da Europa do século XIX, estava o naturalista. Do outro lado, as fontes orais das narrativas populares. Frente a isso, alguns escritores tomam rumos que se opunham à narrativa fragmentada vanguardista e buscam reaver alguns gêneros tradicionais; Rama cita como exemplo o monólogo discursivo, encontrado tanto na literatura clássica quanto nas narrativas populares orais. Desse quadro reelaborado e recriado fariam parte escritores da América Latina como o brasileiro Guimarães Rosa e José Maria Arguedas que seriam "continuadores transformadores" do regionalismo tanto no aspecto linguístico como na estrutura literária.

Para definir esses três níveis de transculturação narrativa, Rama realiza uma leitura do que seria a transculturação enquanto estética narrativa. Adaptando conceitos de Fernando Ortiz para aplicação à produção regionalista, o crítico usa o "esquema Lanternari", que aponta três possibilidades de respostas culturais que uma comunidade teria ao reintegrar-se culturalmente: a "vulnerabilidade cultural", que não se opõe às propostas externas, mas renuncia às internas; a "rigidez cultural", que rejeita toda contribuição nova e se apoia nos produtos já alcançados; e a "plasticidade cultural", em que a comunidade incorpora novidades não só como objetos absorvíveis pelo complexo cultural, mas, sobretudo, como processo animador da tradicional estrutura cultural. A comunidade recorre a componentes próprios, mesclados a componentes externos, podendo dar respostas inventivas (RAMA, p. 275-276).

Terra Papagalli, analisado dentro de perspectiva linguística, herda algumas características fundamentais que facilitam o uso da oralidade de forma intrínseca na obra. Construído com múltiplas técnicas de escritura, carta, diário, dicionário, bestiário, manuais militares, seu discurso ambiguamente híbrido alinha-se aos traços híbridos do universo literário. Os autores Torero e Pimenta buscam entrelaçar formas discursivas, numa certa unidade linguística, reelaborando o discurso da língua do indígena. A narrativa traz uma variedade de discursos que une, no mesmo espaço ficcional, citações bíblicas e um breve e sumaríssimo dicionário da língua dos tupiniquins. Os autores não abrem mão da retomada daquele que deve ser o discurso fundador mais parodiado da cultura brasileira. "A canção do exílio" surge como composição de outro degredado, estruturalmente seguindo o modelo, o estranhamento no final do poema chega a questionar uma agressão ecológica: "Sem qu' inda aviste as palmeiras/ e cozinhe um sabiá" (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 109).

Os elementos inseridos na linguagem oral de Terra Papagalli auxiliam na compreensão do que Rama afirma sobre o processo de transculturação. "Ao se exprimir literalmente, ganha além de sua óbvia dimensão cultural, uma vocação ilustrada, adaptando formas de modernidade

europeia à realidade tradicionalmente vista como caudatória da América Latina" (AGUIAR, F.; VASCONCELOS, 2001, p. 23).

Destaca-se a multiplicidade de discursos no interior da narrativa que fazem parte da tradição oral que, de uma ou de outra forma, contribuem para a compreensão do universo histórico e das relações sociais entre os protótipos humanos na região de São Vicente.

O texto, além de um tom picaresco, traz boa dose de expressões "vulgares" e "palavrões". A ira faz o protagonista vomitar uma infinidade de palavrões para sentir intensa sensação de paz e tranquilidade e não estrangular o inimigo Lopo de Pina: "São estes momentos o cagar, o mijar, o jacular, o peidar e o arrotar, e tanto isto é verdade que não há quem depois de um destes momentos, não sinta uma grande placidez e uma profunda serenidade"(TORERO; PIMENTA, 2000, p. 172). O registro desses termos chulos, em Terra Papagalli, ocorre sempre de forma bem limitada deixando um espaço vazio em torno de uma melhor homogeneização desse tipo de discurso dentro da narrativa. Os registros irônicos se instalaram no discurso pseudo-sério e deixaram transparecer fatos melodramáticos relatados em tom farsesco.

Quando o narrador-personagem se depara com o choque cultural linguístico, sabe extrair de cada fato um ensinamento, uma lição pseudo-moral, que diz mais do Brasil contemporâneo ou do ser humano em geral, em conclusões sempre desmerecedoras para a nação e para o homem. O teor das conclusões é do gênero daquela que formula ao se casar com a filha de chefe: "Quando eu ainda não dominava a língua dos gentios, não podia conversar com ela e era o nosso viver só ajuntamentos e afagos, o que não me pareceu má coisa e fez-me pensar que o casamento perfeito só é possível entre seres que falam línguas diferentes". (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 63).

Os relatos construídos ao longo da narrativa mesclam-se estilisticamente com a linguagem moderna e arcaica. O narrador, em vários momentos da sua escritura endereçada ao Conde de Ourique, lança mão da carta de Pero Vaz de Caminha, como se vê em um fragmento do diário de Cosme Fernandes: "E no que íamos chegando rente a margem vieram eles e agora já eram vinte. Vimos que eram pardos, rijos, altos e estavam nus como na primeira inocência. (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 38). *Terra Papagalli* representa a configuração de uma obra que incorpora os diversos elementos linguísticos, que a hibridez presente na obra testemunha: o processo transculturador.

No âmbito da cosmovisão a obra focaliza o povo indígena que vive num mundo isolado, em terras não colonizadas pelos portugueses. Em território brasileiro, apesar da barreira linguística, os degredados portugueses e os índios conseguem manter um contato pacífico e um entendimento através da relação de troca de objetos e, com o passar dos tempos, os setes degradados travam forte amizade com o povo "autóctone", aprendem a língua dos indígenas e

ali passam a incorporar a cultura deles. A narrativa ficcional mostra uma visão diferente da dos relatos históricos. Os portugueses, em vez de impor sua cultura e seus costumes, como se percebe nos fatos históricos, apropriam-se ou sofrem influências da língua e cultura do índio, aderem a seus costumes, e tornam-se índios.

A representatividade do mito indígena se faz presente no decorrer de quase toda a narrativa, na qual degredados europeus mantêm contato com os indígenas tupiniquins. O narrador relata os acontecimentos como missão de amizade e destemor e alude ao tráfico de escravos. Os portugueses vendiam os índios tupinambás e carijós para as naus castelhanas. Uma crítica irônica à abolição da escravatura em 1888.

Os relatos sobre os rituais antropofágicos indígenas, a princípio causavam certa repugnância aos degradados portugueses, mas passados trinta anos em meio àquele povoado indígena, o protagonista opta pela antropofagia para não morrer de fome e resolve devorar o seu inimigo Lopo de Pina.[2] Mas havia um diferencial entre o ritual praticado pelo protagonista e o dos índios tupiniquins. Estes se submetiam a esta prática, por encontrar, no estômago do inimigo, o sepulcro perfeito. Aquele, por sua vez, não gozou de honra, mas sim de desespero por fatalidade vital: fome.

O pensamento crítico do narrador protagonista centraliza uma visão moralista na obra. O alvo do texto é a situação histórica do descobrimento do Brasil do século XVI: predominam relatos de viagem em terras brasileiras. O herói está cônscio da corrupção, velhacaria e roubalheira, do pouco proveito a se tirar da nova terra. Ou seja, o famoso jeitinho brasileiro: "quem pode mais chora menos".

O último nível é o da estrutura literária. *Terra Papagalli* é tido como texto ficcional que transgride os aspectos convencionais do texto regionalista tradicional. A obra, construída sob o prisma de romance histórico contemporâneo, apresenta conteúdo mimético e parodístico e desenvolve ampla reflexão sobre o processo literário colonialista ou da dita literatura informativa. Os autores mostram, com a sátira parodística ser possível repensar o papel da elite e do povo no processo de formação da história econômica social e cultural das relações Brasil-Portugal.

[2] O canibalismo praticado pelos tupinambás, relatado pelo viajante Hans Staden, como ritual de devoração das qualidades guerreiras do inimigo vencido, é tomado por Oswald de Andrade, em suas leituras dos viajantes, como metáfora de resistência, pela devoração dos valores culturais do estrangeiro e sua transformação num produto cultural autóctone, assimilando a técnica avançada do colonizador à técnica "atrasada" da cultura periférica ao sistema cultural dominante. A figura idealizada do índio cavalheiresco do Romantismo passa de recurso estilístico de afirmação da nacionalidade, frente ao concerto das nações, para significar, na figura do antropófago, um produto cultural "novo" capaz de emulação e de concorrer com outros produtos junto ao mercado mundial: o primitivo. (CHALMERS, V. M. O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira. CHIAPPINI, L.; BRESCIANI, M. S. (Orgs.) **Literatura e cultura no Brasil**: Identidades e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2002, p. 111).

Torero e Pimenta apresentam inúmeros diálogos intertextuais no interior da narrativa, inseridos no discurso narrativo através de poema, diário, bestiário, dicionário da língua dos tupiniquins, trecho bíblico, analogias ao estilo machadiano e analogias aos pícaros clássicos espanhóis. Toda essa gama cultural da trama é utilizada pelos autores para jogar com (ou driblar) as referências culturais do Brasil.

Para finalizar, acredita-se que o fato de entrecruzar os múltiplos discursos intelectuais eleva a qualidade estilística da obra em tela. Assim se realiza, complica, simplifica ou enriquece a transculturação, sem esquecer que ela está sempre presente e ativa na ocidentalização, orientalização, africanização e indigenização, entre outros processos socioculturais fundamentais que produzem e constituem a configuração/movimentos da história, assinalada por descobrimentos, encontros e conquistas sempre acompanhados por transfigurações.

Em suma, para descrever tal processo o vocábulo transculturação proporciona um termo que não contém a implicação de uma dada cultura à qual deve ter a outra, mas uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuintes e ambas cooperantes para o advento de uma nova realidade civilizatória.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, F.; VASCONCELOS, G. T. V. **Ángel Rama:** Literatura e cultura na América Latina. Tradução Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001

AGUIAR, F. W.; CHIAPPINI, L. (Orgs.). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993.

CANDIDO, Antonio. Uma visão latino-americana. In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. de (Orgs.) **Literatura e história na América Latina**. Tradução: Joyce Rodrigues Ferraz. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 268.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **Educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.

CHALMERS, V. M. O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira. In: CHIAPPINI, L.; BRESCIANI, M. S. (Orgs.) **Literatura e cultura no Brasil**: Identidades e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2002.

CHIAPPINI, L.; BRESCIANI, M. S. (Orgs.). **Literatura e cultura no Brasil:** identidades e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2002.

ORTIZ, F. **Contraponto del tabaco y de azúcar.** Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987.

RAMA, A. **Transculturación narrativa em América Latina**. México: Siglo, 1982.

RIBEIRO, D. **O processo civilizatório etapas da evolução sócio-cultural estudos de Antropologia da civilização**. São Paulo: Vozes, 1978.

TORERO, J. R.; PIMENTA, M. A. **Terra Papagalli**. Narração para preguiçosos leitores da luxuriosa, irada, soberba, invejável, cobiçada e gulosa história do primeiro rei do Brasil. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO: A ESCRITA METALITERÁRIA DO CICLO DE APRENDIZAGEM DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Carmem Roquini Juliacci Santana (UFSJ)[1]

Resumo: Os três primeiros livros do escritor português António Lobo Antunes (*Os Cus de Judas* (1979), *Memória de Elefante* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980)) foram intitulados num conjunto como "Ciclo de Aprendizagem". Essa nomenclatura abarcaria, em primeiro momento, o reinício do autor em Portugal após sua participação entre as tropas portuguesas em Angola durante a Guerra de Libertação, trazendo as temáticas dos três livros de cunho autobiográfico. Por outro lado, a titulação do ciclo se daria também no próprio fazer literário, visto que a aprendizagem pode referenciar a de Lobo Antunes como escritor. Assim, o objetivo deste trabalho é analisar os processos autobiográficos e autoficcionais a partir de elementos metaliterário das três obras.
Palavras-chave: Literatura Portuguesa; Autoficção; Autobiografia.

Considerações Iniciais

António Lobo Antunes é um dos autores portugueses mais consagrados atualmente. Sua escrita inicia-se em 1979, após período de grandes mudanças políticas no país, como o fim do Estado Novo que governou o país por mais de quarenta anos, e da guerra de libertação. No Estado novo, o primeiro acontecimento, foi o governo totalitarista que durou os anos de 1933 à 1974. O regime totalitário durou quase cinco décadas, separando o fim da República e o 25 de Abril de 1974. Esse intervalo de tempo reúne duas realidades distintas: o salazarismo (a ditadura militar com Antonio de Oliveira Salazar à frente do país, 1928-1968) e o marcelismo (período em que a ditadura foi liderada por Marcelo Caetano, 1968-1974). A guerra, por sua vez, foi o conflito bélico pela manutenção das colônias africanas portuguesas, que ocorreu entre os anos de 1961 à 1974[2], desencadeando o fim da guerra a independência desses países em 1975. Neste período recente após esses dois grandes acontecimentos, Lobo Antunes surge com uma escrita peculiar, lançando três obras que traziam temas delicados para a nação. Os três livros são nomeadas pelo autor como pertencentes ao Ciclo de Aprendizagem, *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) *e Conhecimento do Inferno* (1980), havendo ainda o

[1] Graduada em Letras (UFLA), Mestranda em Teoria Literária e Crítica da Cultura (UFSJ). Contato: carmemroquini@gmail.com.
[2] Os anos de início da Guerra Colonial divergem, tendo iniciado em Angola, em 1961; Guiné em 1963 e Moçambique a partir de 1964 (SCOTT, 2016, p.344)

caráter autobiográfico, recordando o horror da guerra quando Lobo Antunes atuou como médico em Angola, integrando as tropas portuguesas. Assim, os romances nos trazem em comum três médicos narradores, angustiados e deprimidos, revisitando o passado distante de sua infância, crescendo em um ambiente tradicional português, além do período na guerra em Angola e Portugal pós Revolução dos Cravos.

O ciclo de aprendizagem

O primeiro livro do ciclo, *Memória de Elefante* (1979), inicia a temática da guerra como um trauma, causa e consequência de inúmeros problemas pessoais do personagem principal, médico psiquiatra, que retornara da guerra e encara a separação conjugal, a crise profissional dentro dos manicômios lisboetas, e a presença, sempre constante, do passado. A narrativa, então, é iniciada e percorrida boa parte do tempo nos manicômios onde o médico trabalha, surgindo a lembrança de que este local é o mesmo em que seu pai, também psiquiatra, tinha trabalhado.

> O hospital em que trabalhava era o mesmo a que muitas vezes acompanhara o pai: antigo convento de relógio junto de freguesia na fachada, pátio de plátanos oxidados, doentes de uniforme vagabundeando ao acaso tontos de calmantes, o sorrido gordo do porteiro a arrebatar os beiços para cima como se fosse voar. (ANTUNES, 2012, p.9)

O personagem ainda recorda sobre o respeito que os funcionários e pacientes do hospital tinham por seu pai, ao contrário de sua reputação dentro do mesmo local. Este fato é importante para enfatizar, desde o início até o final do romance, a crise existencial e profissional na qual se encontra. Saindo de divórcio recente, o médico descreve as lembranças do casamento, da guerra colonial, no período em que esteve junto as tropas portuguesa em Angola, e seu retorno a Portugal, sendo este último país também descrito durante as lembranças de sua infância. A narrativa melancólica enfatiza a saudade da esposa de quem o psiquiatra separara recentemente, a desmotivação com a profissão, relativizando a loucura e o seu papel no tratamento dos pacientes que se encontram nos hospitais em tratamento. Entre as buscas por um redirecionamento em sua vida, o psiquiatra, então, procura grupos de apoio, ajuda de amigos, porém, sua ida ao analista e a grupos de ajuda é retratada de forma pessimista e fatalista, como se não houvesse melhoria alguma:“Freud da puta judia que te pariu vai levar no cu do teu Édipo. Abriu a porta da sala do grupo e em vez de declarar Merda para todos disse Boa tarde e foi sentar-se, disciplinadamente, na única cadeira livre da sala. ” (ANTUNES, 2012, p.113).

A crise que permeia toda a narrativa perpassa desde a infância do médico até seu

retorno da guerra e sua separação conjugal, entretanto, ao longo do romance é possível notar que sua crise existencial somente eclode após o retorno a Portugal. Com um olhar inferiorizado sobre si mesmo, o médico pergunta inúmeras vezes, ao longo dos quatorze capítulos, sobre o início dos problemas existenciais como uma tentativa de encontrar a origem de sua angústia. Numa narrativa não linear, na qual a obra não tem um início e fim definido por algum acontecimento que se desenrole, mas sim a repetição da angústia e depressão desde seu início, não encontrando uma solução, somente a tentativa frustrada de um recomeço.

No mesmo ano, em 1979, como reconhecimento e consagração do novo romancista português, é lançado *Os Cus de Judas* (1979). A segunda obra surge mais diretamente ligada à guerra em relação ao primeiro livro do autor. A estrutura do romance, sendo os capítulos com as letras do abecedário, poderá ser, segundo Seixo (2002, p.42) "um exame crítico e emocional da guerra em Angola de A a Z.". Seu narrador, também médico, que estivera em Angola junto com as tropas portuguesas, move narrativa a partir de suas memórias da infância em Lisboa, junto à família de origem abastada, as lembranças sobre a guerra de Libertação em Angola, durante os vinte e sete meses vividos em território africano, e seu retorno a Portugal. A história é iniciada e ambientada temporalmente em uma noite, um encontro em um bar com uma mulher, com quem o narrador mantém uma conversa, apesar de narrativamente não existir nenhum diálogo entre os dois durante o romance. Assim, a partir das lembranças do médico evocadas durante a conversa no bar, seus personagens são descritos na dualidade entre Lisboa e Angola, sendo a primeira localidade a que integra a família do médico, tradicionalista, que apoiou o Estado Novo e que tem como figuras centrais as suas tias, filha e esposa, que são mencionadas e descritas muitas vezes no período em que esteve em Angola, como marca do remorso do narrador em não estar junto às duas em seu país de origem: "Abril de 71, a dez mil quilômetros da minha cidade, da minha mulher grávida, dos meus irmãos de olhos azuis cujas cartas afetuosas se me enrolavam nas tripas em espirais de ternura.". (Antunes, 2003, p.72). Angola, por sua vez, integra os soldados das tropas portuguesas, o MPLA (Movimento pela Libertação de Angola), lembrado nos constantes embates, o capitão das tropas em que o médico trabalhara. Esta última figura é narrada de forma imponente por sua postura íntegra diante dos horrores cometidos pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), órgão repressivo português. Por fim, Sofia, mulher com quem o

médico tivera um relacionamento em Angola. É importante ressaltar que a personagem é a única a ter nome próprio, sendo os outros personagens identificados apenas pelo núcleo que incorporam (família, tropa) e características, inclusive o próprio narrador. Sofia aparece a partir do capítulo "S" da narrativa, tendo este capítulo exclusivo para a sua história, seu romance com o narrador e seu sumiço, capturada pelos soldados da PIDE.

> A tua casa, Sofia, cheirava a vivo, a coisa viva e alegre como o teu riso repentino, a coisa quente e saudável e delicada e invencível, e a mim, que vinha do quartel e do desesperado azedume dos oficiais fartos de matar e ver morrer, torcidos, como eu, pelas dolorosas cólicas da saudade e do medo, sabia-me à infância estar contigo, sabia-me às unhas suaves da Gija nos meus rins [...]. (ANTUNES, 2003, p. 187).

O fim da obra não se ancora necessariamente em um desfecho de uma narrativa linear, e sim um fim passível de continuação, no qual a mulher, com quem o médico conversou durante a noite no bar e levou para casa, está saindo de sua casa no dia seguinte. O terceiro e último livro do Ciclo de aprendizagem, *Conhecimento do Inferno* (1980), é lançado um ano após os outros dois romances. Seu narrador protagonista, também médico psiquiatra, percorre as cidades do sul de Portugal, em doze capítulos, sendo cada um representante de cada cidade percorrida. Entretanto, mais uma vez o fato em que se baseia a narrativa, como nos outros dois romances, não é o acontecimento da viagem, e sim as recordações e traumas que movem a narrativa. A solidão neste terceiro livro é o ponto chave, o qual inicia-se com a viagem solitária do médico, suas reflexões sobre a solidão, suas reflexões sobre sua profissão e ainda sobre as lembranças da guerra de Libertação a partir das paisagens portuguesas percorridas: "O carro percorria vogar, a caminho de Lisboa, em qualquer coisa de morno, de comovente, de nu, como através de um corpo de mulher que dorme, estendido de bruços no lençol de silêncio e árvores da noite." (ANTUNES, 2006, p. 135).

Os personagens, que no romance são inseridos de maneira secundária, partindo da figura do narrador, são os pacientes no hospital psiquiátrico que, em poucos diálogos com o médico, descrevem as angústias do tratamento nos manicômios e corroboram com a crise existencial do médico que, a partir desses diálogos, problematiza a loucura e seu papel como psiquiatra.

Suposição autobiográfica

Os estudos de Philippe Lejeune em torno da autobiografia e o lançamento em 1975 do ensaio "O pacto autobiográfico" propuseram classificações em torno do gênero. Em

primeiro momento, Lejeune nos apresenta a definição de autobiografia como "narrativa retrospectiva em prosa de uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade." (2014, p.16). Assim, quando foi apresentado as três obras neste artigo, as li sob a perspectiva da autobiografia *autobiográfico* a partir da citação acima, pois elementos da vida do escritor António Lobo Antunes são trazidos nos personagens principais do ciclo, quero dizer, a profissão médico-psiquiatra, a mesma ocupação dos personagens centrais das três narrativas, a presença da guerra de libertação, na qual o autor esteve presente em Angola, a própria imagem e paisagem da ex-colônia são características pessoais de Lobo Antunes que são trazidas, ou melhor, apropriadas pelos personagens em questão.

No entanto, se aprofundarmos na análise dos estudos de Lejeune sobre o gênero, veremos que há outras características da autobiografia que problematizariam a leitura do ciclo de aprendizagem neste gênero. A primeira impossibilidade seria que Lobo Antunes não se propõe ou não pactua com o leitor de que as três obras seriam autobiográficas, ao contrário, a ficha catalográfica as classificam como ficção, mais ainda, a edição de *Os Cus de Judas* da editora Objetiva de 2003 traz a crítica do jornal suíço Le Martin como "O primeiro grande romance sobre a guerra da independência em Angola", dessa forma, mesmo que involuntariamente, o leitor julga e classifica a obra literária pela capa ao ler a afirmação de que o livro é um grande romance e não uma grande autobiografia. A segunda questão seria a não revelação do nome dos personagens, assim, não coincidindo com o nome do autor António Lobo Antunes. A primeira obra do ciclo, *Memória de Elefante*, é narrado em terceira pessoa, focando a narrativa nas experiências do personagem principal. Seria possível ainda a possibilidade de interpretação da obra no gênero autobiografia, pois Lejeune afirma ser "perfeitamente possível que haja identidade entre o narrador e o personagem principal sem o emprego da primeira pessoa. " (2014, p.19), entretanto, o personagem hora nenhuma nos é apresentado com um nome próprio que atribuiria sua identidade a de Lobo Antunes, ao contrário, o narrador o apresenta como "o psiquiatra". Por sua vez, *Os Cus de Judas*, o grande romance sobre a guerra da independência segundo Le Martin[3], é narrado em primeira pessoa, o que a princípio seria

[3] Importante notar na crítica de Le Martin que apesar de Lobo Antunes ser um escritor português que esteve entre as tropas Lusitanas na Guerra, o jornal atribui a nomenclatura do confronto sob a perspectiva angolana, guerra da independência, e não Colonial como recorrente entre o povo português. Assim, nos é atribuído o caráter transgressor da narrativa de António Lobo Antunes em confrontar a perspectiva colonialista de Portugal sobre

um forte indício de autobiografia, mas logo é desfeito quando novamente não há o nome revelado do narrador-psiquiatra. A respeito da narrativa do livro em questão centrar-se no cenário de Guerra, Arfuch (2012) afirma que a subjetividade "também poderia ser entendida, com uma acentuação positiva, como estratégias de autoafirmação, recuperação de memórias individuais e coletiva, com relação a experiências traumáticas.". (2012, p.15). Se levarmos em consideração que o livro é lançado em 1979, muito próximo ao fim da guerra e em um período temporal que Portugal ainda silencia os problemas trazidos pelo acontecimento histórico, a segunda obra do ciclo levanta mais um elemento autobiográfico nos possíveis desdobramentos da escrita do eu levantados pela teórica argentina. Por fim, a terceira obra analisada, *Conhecimento do Inferno*, também segue a narrativa em primeira pessoa e não identifica o narrador-personagem com um nome, exceto por uma única passagem:

> - Caralho – pedi ao Zé Manel -, pela sua saúde tira o velho das unhas destes cornos. São os netos dos cabrões que jogavam pedras no Rato ao Gomes Leal, são os impotentes que se queixam de que neste país só se faz merda e que quando aparece alguém que não faz merda desatam a rosnar de fúria e de ciúme diante da tesão alheia por sentirem o trapo murcho nas ceroulas, por não serem capazes, por não serem definitivamente capazes de enconar a vida.
> - Este é o António Lobo Antunes – disse o Zé Manel na sua voz afectuosa e doce que transformava as palavras em ternos bichos de feltro. [...].(ANTUNES, 2006, p.56)
> -

O terceiro livro do ciclo descontrói as impossibilidades de leitura autobiográfica quando, em uma única passagem o narrador é chamado de António Lobo Antunes. Neste diálogo, há o convite para a pacto entre autor e leitor sobre a possibilidade de rever a obra como autobiográfica, entretanto, o caráter híbrido aponta desconfianças para uma classificação arbitrária:

> Há, pois, uma visão e uma escrita duplas, inscritas num espaço onde as duas categorias - autobiografia e romance - não são redutíveis a nenhuma das duas isoladamente, num jogo em que ficção e não-ficção se interpenetram, não se restringindo, no conjunto de uma mesma obra, a territórios nitidamente demarcados. (MIRANDA, 1992,p.37)

Assim, se no último livro do ciclo Lobo Antunes revela, ou joga[4], uma possível identificação autobiográfica, e ressaltando as críticas de Wander de Melo Miranda e

a Guerra.

[4] O verbo jogar é utilizado na proposta do pacto ao leitor, pois assim como o jogo, também é proposta uma relação dialógica a partir da desconfiança da veracidade do pacto.

Leonor Arfuch sobre o caráter estruturalista e rígido feitos dos estudos iniciais de Lejeune, é apresentado um outro caminho, ou caminho complementar para a análise das questões biográficas dentro dos três livros do ciclo de aprendizagem.

Suposição autoficcional

Autoficção, termo cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky, é definido pelo escritor francês como "a ficção que decidi, como escritor, produzir de mim mesmo e para mim mesmo, incorporando a ela, no sentido pleno do termo, a experiência da análise, não somente no que diz respeito à temática, mas também na produção do texto.". (DUBROVSKY *apud* GASPARINI, 2014, p.191). Se o estudo de Lejeune, a partir do conceito de pacto, propõe um acordo com o leitor e que a partir desse acordo se constrói uma classificação atrelada à fidelidade (ainda que o próprio teórico tenha revisitado sua teoria e criado desdobramentos do conceito inicial), a autoficção traria uma gama de possibilidades tanto ao escritor quando ao leitor. Dessa forma, o nome António Lobo Antunes e as temáticas biográficas trazidas pelo ciclo seriam parte do jogo de leitura proposto pelo próprio escritor, o que revela novos caminhos para a criação literária:

> Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. (SANTIAGO, 2004, p.174)

A citação acima retirada de um ensaio do escritor mineiro Silviano Santigo intitulada "Meditações sobre o ofício de criar" revela o caráter híbrido da escrita autoficcional que o autor desenvolve em seus livros. O mesmo caráter híbrido encontramos nas três obras portuguesas estudadas neste artigo, o que possibilita pensarmos, desta vez, nos elementos pessoais de Lobo Antunes como parte do jogo narrativo em que o escritor português propõe, ou como Eneida Maria Souza destaca que "o importante nessa relação **(autoficional)** [5]é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional." (SOUZA, 2011, p. 21). Assim, como parte dessa moeda de troca entre a realidade e ficção negociada ao leitor pelo Lobo

[5] Grifo nosso.

Antunes seria o próprio fazer literário, ou a metanarrativa do ciclo de aprendizagem. Esta se desenvolve a partir do desejo dos personagens em se tornarem escritores, além da utilização das palavras para a reelaboração de memórias. Em *Os Cus de Judas "[...] na esperança de vir a ser um dia o Águas da literatura. " (2003, p.54),* em que o trecho revela o desejo do narrador-personagem em se tornar escritor. Entretanto, em *Conhecimento do Inferno*, este desejo não se torna apenas realidade, como traz a referência de um dos livros do ciclo de aprendizagem:

> [...] no Verão anterior, passara três semanas com a Isabel para acabar a *Memória de Elefante*, que arrastava atrás de si havia meses num desprazer de maçada, construindo capítulo a capítulo na lentidão penosa do costume, à espera da chegada das palavras como um mártir de Revelações improváveis. (ANTUNES, 2006, p.48)

A escrita revela neste trecho a referência do ciclo de aprendizagem, não só pelo título em destaque de uma das obras, mas também com a descrição do processo da escrita, pela construção de capítulo a capítulo e também pela espera das palavras e seu poder libertador, carregadas de memórias e revelações. Dessa forma, a metaliteratura propõe a ficionalização da própria escrita, junto com outros elementos autobiográficos trazidos pelo escritor, o que ganham mais a ideia de possibilidades do fazer literário, fazem parte da construção narrativa, tornando-a híbrida e plural.

Considerações Finais

Ainda em tempo, vale ressaltar que o estudo feito do ciclo de aprendizagem neste artigo levou em consideração a ideia de que seus personagens principais, os médicos-psiquiatra, ora observados pelo narrador, ora narradores a partir de suas próprias lembranças, seriam um único personagem que apresenta de forma não linear e de diferentes maneiras e ambientes suas histórias ao longo dos três livros. Isso implica, por sua vez, que as reflexões de autobiografia e autoficção foram feitas pensando integralmente as três obras, por exemplo, se em *O Conhecimento do Inferno* o narrador-personagem é chamado de Lobo Antunes no diálogo com Zé Manel, isso abarcaria os personagens de *Os Cus de Judas* e de *Memória de Elefante.* Ainda como complemento da unidade dos três personagens seria a metaliteratura e as referências do ciclo dentro das obras, como uma possibilidade de diferenças temporais em cada narrativa, mas também de junção entre as histórias. Outro destaque importante é que os dois conceitos, o de autoficção e o de autobiografia, trazem enriquecimento do estudo das três obras e não o objetivo de enquadramento em um dos gêneros, visto que as fronteiras entre os dois

termos são tênues, havendo divergências sobre o termo doubrovskiano como um gênero ou uma ramificação dos estudos de Lejeune. A escrita de António Lobo Antunes, inaugurada pelo ciclo, é conhecida contemporaneamente pelos seus desafios narrativos, assim como destacado pelo ensaio de Silviano sobre sua experiência de escrita, a junção dos elementos biográficos dentro da ficção possibilita o movimento dialógico do autor, durante a construção do livro, com o leitor, no momento da leitura.

Referências:

ANTUNES, António Lobo Antunes. *Conhecimento do Inferno.* Rio de Janeiro. Editora Objetiva. 2006.

ANTUNES, António Lobo. *Memória de Elefante*. São Paulo. Editora Objetiva.2012.

ANTUNES, António Lobo. *Os Cus de Judas.* Rio de Janeiro. Editora Objetiva, 2003.

ARFUCH, Leonor. Antibiografias? Novas experiências nos limites. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (orgs). **O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso.** Belo Horizonte: Editora UFM, 2012, p.12- 27.

GASPARINI, Phillippe. Autoficção é o nome de que? In: **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: **O pacto autobiográfico**; de Rosseau à Internet. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p.13-47.

MIRANDA, Wander Melo de. A ilusão autobiográfica. In: **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992, p.25-41.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. **Revista Aletria**. Belo Horizonte, n.18, jul/dez. 2008, p. 173-178.

SEIXO, Maria Alzira. Para uma leitura crítica da ficção em Portugal, no século XX – anos quarenta a noventa. In**: Outros Erros: ensaios de Literatura.** Asa edições: Portugal, 2001. p. 21- 45.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica, Janelas indiscretas. In: SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas Indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.17-25, p.27-37.

SCOTT, Ana Silvia. Dois Golpes militares. In: **Os Portugueses**. São Paulo, Editora Contexto, 2016.

FICÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA DO COLONIALISMO EM A GORDA E CADERNOS DE MEMÓRIAS COLONIAIS

Haidê Silva (USP)[1]

Resumo: O objetivo do presente trabalho é tratar das possíveis relações entre ficção, história e memória do colonialismo, nas obras *A Gorda* (2018) e *Cadernos de Memórias Coloniais* (2018), da escritora portuguesa Isabela Figueiredo. A análise das obras será feita a luz de teorias que discutem justamente as relações entre ficção, história e memória, tais como o fazem Jacques Le Goff, em *História e Memória* (2012) e Paul Ricoeur, em *A memória, a história e o esquecimento* (2008), por exemplo. E também as que se referem à relação entre literatura e memória política a exemplo de Benjamin Abdala Junior em *Literatura e Memória Política* (2015).
Palavras-chave: Ficção; História; Memória; Colonialismo; Isabela Figueiredo;

Introdução

O objetivo do presente trabalho é tratar das possíveis relações entre ficção, história e memória do colonialismo, nas obras *A Gorda* (2018) e *Cadernos de Memórias Coloniais* (2018), da escritora portuguesa Isabela Figueiredo, que nasceu em Moçambique, na época em que o país africano ainda era colônia portuguesa.

O primeiro contato com a obra de Isabela Figueiredo se deu na FLIP, no ano passado, quando a respeito de *Cadernos de Memórias Coloniais*, a escritora afirmou que o livro compila as suas memórias de infância e que pertenceu à aristocracia colonialista. Ela também disse que sempre desejou escrever o livro, mas que não sabia como escrevê-lo enquanto o seu pai estava vivo, pois para ela o pai era o racismo e o colonialismo. Dessa forma, o livro só pode ser escrito após a morte do pai.

Em *Cadernos de Memórias Coloniais*, desfaz-se o mito de que a experiência colonial portuguesa na África foi algo benéfico para as populações nativas, pois o texto expõe uma outra história da colonização testemunhada pela autora, que viveu em Moçambique até a adolescência, quando teve que retornar a Portugal com o processo de descolonização após a Revolução dos Cravos, em 1974. Dessa forma, a obra é um acerto de contas com o passado colonial de Portugal e com o seu próprio pai.

Após o primeiro contato com a obra da escritora Isabela Figueiredo, e da leitura do *Caderno de Memórias Coloniais*, passamos à leitura do romance *A Gorda*, e percebemos que as obras se complementam, pois enquanto os *Cadernos de Memória*

[1] Doutora em Letras: Literatura Portuguesa (USP). Contato: haidesilva1@terra.com.br

Coloniais encerram as memórias de infância da narradora-protagonista, *A Gorda*, continua as memórias da narradora e também protagonista Maria Luísa, já em Portugal, a princípio adolescente, na metrópole portuguesa, passando por uma série de conflitos relacionados à sua identidade de retornada, e posteriormente, no convívio com os pais, que retornaram dez anos depois dela, e tentaram reconstituir na casa da metrópole o que conseguiram trazer da casa colonial.

Iniciamos o nosso trabalho considerando a hipótese de que tanto em *A Gorda*, quando em *Cadernos de Memórias Coloniais*, as narradoras estão em busca de algo que lhes falta, já que buscam a verdade através da memória que recupera o passado; buscam a verdade mais complexa do que a verdade do colonizador; buscam falar daquilo que não se fala mesmo após o 25 de Abril; problematizam um passado que parece esquecido e com isso, através da memória, da história e da ficção, acertam as contas com o passado colonial e com o próprio pai.

A análise das obras será feita a luz de teorias que discutem justamente as relações entre ficção, história e memória, tais como o fazem Jacques Le Goff, em *História e Memória* (2012) e Paul Ricoeur, em *A memória, a história e o esquecimento* (2008), por exemplo. E também as que se referem à relação entre literatura e memória política a exemplo de Benjamin Abdala Junior, em *Literatura e Memória Política* (2015).

Ficção, História e Memória do Colonialismo

A respeito das relações entre ficção, história e memória, Montolli (2013), citando Ricoeur (2007), afirma que a verdade é o elemento comum entre história e memória. E, no entanto, o que diferencia memória e ficção é justamente a busca pelo passado com a intenção de encontrar a verdade, de fidelidade, o que nesse contexto se opõe à ficção, já que a função da memória, de acordo com os autores mencionados, não seria a de preencher as lacunas deixadas pelo passado com a imaginação:

> 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)

Dessa forma, e de acordo com o excerto acima, a verdade seria o elemento capaz de promover o encontro entre memória e história, ao mesmo tempo em que serviria para distinguir os propósitos da memória e da ficção. Por outro lado, a definição de memória feita por Le Goff (2012), aproxima memória e ficção, quando se refere à organização dos acontecimentos por intermédio da linguagem, principalmente no que diz respeito à utilização dos recursos narrativos:

> Os fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui. [...] assim, o ato mnemônico fundamental é o comportamento narrativo, que se caracteriza antes de mais nada pela sua função social, pois se trata de comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo. Aqui intervém a linguagem, ela própria produto da sociedade. Desse modo, Henri Atlan, estudando os sistemas auto-organizadores, aproxima linguagens e Memórias. (LE GOFF, 2012, p. 406-407)

Sobre o valor da memória, Le Goff (2012), considera que a memória é o elemento essencial para a constituição da identidade, uma vez que tanto os sujeitos individuais quanto coletivos, recorrem a ela em todos os momentos, inclusive nos momentos mais difíceis, como os de angústia:

> 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, na febre e na angústia. (LE GOFF, 2012, p. 455)

Ainda sobre o valor da memória, para Le Goff (2012), “A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. (LE GOFF, 2012, p. 457).

Diante do exposto, ficção, memória e história se relacionam à medida que fazem uso da linguagem, que é um produto social, e principalmente a partir da utilização do recurso narrativo, que serve e muito bem a todas. A partir dessa constatação, é preciso estabelecer algumas diferenças. Já vimos que a verdade é o elemento que une história e memória, mas também pode ser o que separa memória e ficção. E já constatamos que a

história se alimenta da memória para salvar o passado, justamente para que este possa servir ao presente e ao futuro.

Com o objetivo de analisar as obras *Cadernos de Memórias Coloniais*, e *A Gorda*, da escritora portuguesa Isabela Figueiredo, para verificarmos as possíveis relações entre ficção, história e memória do colonialismo nestas narrativas, vamos considerar que a memória alimenta a história para salvar o passado. E que no contexto das obras em questão, o passado escapa ao esquecimento, justamente quando são revistos durante o processo de escrita, ocasião em que os acontecimentos são recuperados pelas narradoras, e registrados através do recurso narrativo por meio da ficção.

A respeito da relação entre Literatura e Memória Política, consideraremos o compromisso da Literatura após o 25 de Abril, no sentido de problematizar através da ficção as lembranças que habitam o imaginário social português mas que ainda se encontram adormecidas, de acordo com as palavras do professor Benjamin Abdala Junior:

> Incidindo sobre uma reflexão que não pode dispensar as lembranças instaladas no campo da memória em relação à ditadura, ao continente africano e à guerra colonial, um pacto selado com um passado que se pretende adormecido, a literatura pós 25 de Abril começa a se ocupar cada vez mais de seus compromissos com a construção contemporânea da democracia e, para tanto, um significativo elenco de escritores entre as "memórias douradas" e as "memórias cinzentas" vem problematizando no âmbito da ficção aquelas lembranças que, sem dúvida, habitam o imaginário social português mas que ainda se encontram, de alguma forma, adormecidas. (ABDALA JUNIOR, 2015, p. 13-14)

Caderno de Memórias Coloniais

Em suas palavras prévias, a respeito da recepção dos *Cadernos de Memórias Coloniais*, a escritora expressa a sua perplexidade diante do esquecimento da sociedade portuguesa no que se refere à memória do colonialismo, questionando a lembrança que conserva do passado: "se todos vivemos o mesmo, no mesmo local e época, como posso só eu ter visto e sentido o que escapou aos outros? Porque foi escolha minha, prioritária, lembrá-lo? (FIGUEIREDO, 2018, p. 8).

Ainda nas palavras prévias, a escritora expõe o conteúdo da obra, e o cenário do conflito colonial que se mistura com o conflito entre pai e filha, que para ela simboliza a guerra entre o velho e o novo mundo:

> O Caderno de memórias coloniais relata a história de uma menina a caminho da adolescência, que viveu essa fase da vida no período tumultuoso do final do Império colonial português. O cenário é a cidade de Lourenço Marques, hoje Maputo, espaço no qual se movem as duas personagens em luta: pai e filha. São símbolos de um velho e de um novo poder; de um velho mundo que chegou ao fim, confrontado por uma nova era que desponta e exige explicações. A guerra dos mundos em 1970. (FIGUEIREDO, 2018, p. 8-9)

Em suas palavras prévias a escritora dialoga com os leitores, esclarecendo a relação entre memória e ficção que existe em sua obra, conscientizando-os a respeito do pacto necessário entre autor e leitor no decorrer da leitura:

> O Caderno tem uma vida própria, que quem lê reconhece, como se de repente se abrisse uma janela e o vento trouxesse intacto o ambiente do passado, descongelado, inteiro e autêntico, com os seus ruídos, cores e odores; mas o livro também ficciona para dizer a verdade, esse outro grande paradoxo da literatura. Pode esperar-se que os factos relatados correspondam ao que foi testemunhado, vivido e sentido, não que sejam um relato literal isento de trabalho literário. (FIGUEIREDO, 2018, p. 10)

A narradora passa então à narrativa de suas memórias da infância em Lourenço Marques, na qual se misturam as boas lembranças da terra vermelha, do calor absurdo e dos passeios que gostava de fazer com o pai, com as lembranças que a angustiam, nas quais se destacam as situações em que testemunhou a violência exercida pelo pai, durante o colonialismo:

> O meu pai gritava lá dentro e, aos safanões, trazia-o para fora, atordoados ambos. Segunda, vais trabalhar, ouviste? Segunda, estás nas bombas às sete. Vais trabalhar para a tua mulher e para os teus filhos, cabrão preguiçoso. Queres fazer o que da vida? Safanão. Soco. E a mulher e os filhos e o bairro todo, e eu, estávamos ali, imóveis, paralisados de medo do branco. Terminada a função, o branco mete uma nota na mão da negra e diz-lhe, dá de comer aos teus filhos; depois levanta-me no ar, atrás de si, presa pelo seu pulso, enquanto grita ao negro, segunda-feira, nas bombas, ai de ti. (FIGUEIREDO, 2018, p. 76)

O excerto acima se refere a um momento no passado no qual o pai da narradora fora buscar um de seus empregados que não comparecera ao trabalho. Na ocasião, o branco, pai da narradora, arranca o preto de sua própria casa, e aos socos joga-o para fora e o agride na presença da mulher, dos filhos e de outros moradores, inclusive na presença de sua própria filha branca, e justifica tal agressão mencionando que é necessário que o preto trabalhe para alimentar a família. Além disso, a humilhação se

completa quando o branco dá dinheiro à mulher do preto, dizendo para ela comprar alimentos para os filhos. Nesse contexto, a violência do colonialismo parece exceder todos os limites da dignidade humana, pois o colonizador se atribui o direito de escolher o que é melhor para o colonizado, e a justificativa para tal violência são os cuidados para com a mulher e filhos, ou seja, é assim que o colonizador justifica a submissão do colonizado.

A narradora testemunhou a violência do pai e naquele momento, no passado, não pode fazer nada para mudar tal situação, tampouco poderia demonstrar descontentamento com as atitudes do pai porque ela também sentia medo do homem branco, e em tal contexto, a menina era também vítima da violência colonial. No entanto, com a descoberta da leitura e posteriormente da escrita, a narradora se instrumentalizou para enfrentar a situação e declarar guerra ao pai, tornando-se sua pior inimiga:

> A partir dessa tarde de sábado, embora a minha prisão física não se alterasse, e os muros continuassem altos à minha volta, em todos os lugares, apossei-me da ferramenta com que escavaria a minha liberdade. Foi quando, devagar, comecei a tornar-me a pior inimiga do meu pai. A inimiga lá dentro, calada. Que vê e escuta sem ter pedido autorização, porque está incluída, porque faz parte. Foi quando comecei a tornar-me a toupeira. (FIGUEIREDO, 2018, p. 83)

A força necessária para enfrentar o pai e toda a violência colonial que ele representou só foi encontrada pela narradora a partir do momento em que descobriu a leitura, e dessa forma, pode descobrir os segredos que a levariam a escrever o seu testemunho, ou seja, a sua versão da história do colonialismo, versão esta que com certeza a levaria ao conflito com o próprio pai, que a narradora julga trair e manchar a reputação através da escrita, uma vez que se propõe a contar uma versão dos fatos que contraria a versão paterna, que coincide com a versão do colonizador:

> Só muitos anos mais tarde, compreendi que saber ler, o acesso a essa chave para descodificação do segredo, me transformara, contra todas as vontades, na toupeira que lhes havia de roer todas as raízes, devagar, uma de cada vez, até restar pó. O meu pai tinha a camisa branca e eu, o seu tesouro, a sua vida, sujei-lha de terra para sempre. (FIGUEIREDO, 2018, p. 84)

E se testemunhou a violência colonial e não concordava com as atitudes do colonizador, após a independência da colônia, quando fora enviada às pressas para a

metrópole, diante da preocupação paterna com a sua segurança, a narradora não poderia entregar a mensagem de que era portadora, justamente porque a verdade do pai/ colonizador, estava em conflito com a sua concepção de verdade:

> *Conta a verdade, lá na metrópole. Conta o que passamos por cá.*
> A verdade era uma história muito longa e complexa, rica de narrativas encaixadas alternadas, simultâneas, polifónica. O que o meu pai pretendia que eu contasse era o caos em que se transformara a descolonização, a vida ameaçada a cada segundo, o risco físico, constante, real, de não saber se se conseguiria voltar a casa, depois de sair. O que ele queria que eu contasse era apenas uma parte de um gigantesco todo. (FIGUEIREDO, 2018, p. 150)

Diante da impossibilidade de contar apenas uma parte de um gigantesco todo, a narradora optou por contar algo mais, ou seja, optou por contar a verdade que testemunhou, a sua verdade: "Era a portadora da mensagem; levava comigo a verdade. A deles. A minha, também, mas eles não imaginariam que eu pudesse ter uma verdade só minha, sem a sombra das suas mãos. (FIGUEIREDO, 2018, p. 122)

E de acordo com a sua verdade, construída pela recuperação do passado através da memória, a verdade do colonizador era apenas uma parte da história, mas para que se possa ter acesso ao todo, mais complexo, é preciso ouvir também o colonizado, e as demais vítimas da colonização, o que só pode ser feito através da memória e da ficção, já que a história escrita pelo colonizador geralmente faz a opção pelo silêncio de suas vítimas e sobreviventes.

A Gorda

O romance é dividido em capítulos, cujos títulos se referem às partes da casa: Porta de entrada; Quarto de solteira; Sala de estar; Quarto dos papás; Cozinha; Sala de jantar; Casa de banho e Hall.

Na sala de estar da casa de Almada, a mãe, que retornou da colônia dez anos depois de ter enviado a filha à Metrópole, tenta sem sucesso reproduzir a sala de estar que possuía em Moçambique:

> Quando a mamã chegou de Moçambique encheu a sala de estar com vasos de filodendro, *caladium* de todas as cores, erva-da-fortuna e tronco-do-brasil. Colocou o filodendro na prateleira de cima da estante de pau-rosa que veio no caixote de retornados. Foi das poucas peças que couberam desmontadas no elevador e não necessitaram de ser carregadas pelas escadas estreitas e escuras do prédio, ganhando mossas enquanto subiam e suávamos à custa da

> sua ascensão. [...] Nesse dia percebemos que **a nossa casa da Matola jamais caberia na de Almada. Aquela não poderia repetir-se. Não era possível reconstituir o cenário do crime**. Já não se tratava apenas de uma ideia e de um discurso sobre a perda do Império na terra e no céu, mas da sua materialização. (FIGUEIREDO, 2018, p. 52-53). Grifos nossos.

A impossibilidade de reproduzir na casa de Almada a sala de estar que a família do colonizador tinha na Matola simboliza a necessidade do colonizador se conformar com o fim a colonização e consequentemente, com o fim de tudo o que a colonização possa ter significado para aquela família, tanto para o bem quanto para o mal. No entanto, podemos perceber a grande dificuldade que a mãe tinha de se despreender do passado e de tudo o que o passado colonial tenha significado, pois além de tentar reconstituir a sala de estar e perceber que já não é mais possível, ela faz a mesma tentativa de reconstrução em outros ambientes da casa, mesmo que seja para deixar o passado encerrado, já que ninguém mais teria acesso a tais mobílias, como por exemplo, o que observamos quanto ao uso da sala de jantar:

> A mamã é portuguesa. Nunca pretendeu destacar-se do trivial. Já não possui os grandes salões das casas dos brancos em África, espaços comuns para as refeições e o convívio, rendendo-se ao que é uso na terra onde nasceu e cresceu. **A sala de jantar em Almada permanece fechada, mas encerrando Lourenço Marques no interior**. (FIGUEIREDO, 2018, p. 131). Grifos nossos.

Em meio a mobílias e decorações que recuperam o passado colonial e a memória do colonizador, a narradora, que já estava na metrópole há mais de dez anos, e que já tinha sofrido na escola todo o preconceito dos portugueses com relação aos retornados, se via numa situação bastante difícil, pois o regresso dos pais e todo o empenho deles na reconstituição do passado colonial, a fazia questionar cada vez mais não só a sua própria identidade, mas também a identidade dos pais. E talvez para encontrar-se mais do que encontrar os próprios pais, a narradora se debruça à escrita, o que para Araujo, 2001, pode ser explicado da seguinte forma: “ O sujeito que narra a si mesmo busca, fundamentalmente, dar sentido à própria existência, fixar sua identidade e garantir sua permanência. Escrever é, portanto, conferir significado à própria vida. (ARAUJO, 2011, p. 10).

Portanto, buscando dar significado à própria vida, a narradora se coloca as seguintes questões: Quem é de fato Maria Luísa? O que aconteceu com os pais nos dez

anos que ficaram separados? Que mistério envolve o passado do pai? E tenta respondê-las o melhor que pode:

> Não sei se a mamã viu ao vivo algum dos animais que tinha em madeira, na sala. Em Lourenço Marques não existiam na nossa casa tantos artefactos africanos. O que aconteceu à mamã entre Lourenço Marques e Tete? Quantos anos esteve a mamã em África? **A mamã deve ser por dentro o entre-lugar que a sua sala mostra, julgo.** Há um imenso fosso de desconhecimento que nos separa. Faltam-nos dez anos de informação, os dez que estivemos separadas. Como nos construímos separadamente nessa ausência? Que pessoas nos tornámos? (FIGUEIREDO, 2018, p. 67-68). Grifos nossos.

Na impossibilidade de saber o que aconteceu aos pais durante os dez anos de separação, Maria Luísa se contenta com a explicação de que a mãe deve ser o entre-lugar reconstruído em sua sala, e por sua vez, a narradora também se identifica com esse posição, que ela também julga ocupar no mundo. Quanto ao passado do pai, mesmo antes de embarcar para colônia, esse passado é uma incógnita, e como o pai não gosta de falar do assunto, a narradora recorre à imaginação, ou seja, tudo o que sabe a respeito do seu pai, com exceção daquilo que testemunhou, foi construído através da ficção, e depois comprovado ou não, quando a narradora finalmente conheceu Portugal:

> A memória que mantenho da vida do papá antes de eu nascer é uma construção com base nos relatos que fui escutando. Não conhecia as Caldas da Rainha, mas a sua descrição. Imagino o papá descalço sobre as ruas geladas da cidade. Andou descalço? Foi a minha imaginação ou alusão da mamã? As ruas que imagino e que correspondem à traça que encontrei quando cheguei, em 1975, são produto da reconstituição que a descrição do papá me permitiu, ou todo esse imaginário foi reelaborado quando conheci os espaços reais? (FIGUEIREDO, 2018, p. 90)

Mais uma vez, diante da impossibilidade de saber exatamente quem são os país e como estes viveram nos dez anos em que estiveram separados, a narradora se contenta em saber que a mãe é um entre-lugar, tal qual simbolizado na reconstituição dos ambientes domésticos, e quanto ao pai, a narradora também se contenta em reconstruir o passado paterno através da imaginação, melhorando o que ouviu, para talvez chegar a uma definição mais próxima do que pode vivenciar na companhia dele. E quanto a si mesma, a narradora pode não saber exatamente quem é, além de uma retornada, filha do ex-colonizador eletricista, mas ela sabe que lhe falta algo muito importante, e que esta

ausência se expressa muito bem através de uma fome implacável que lhe deforma o próprio corpo:

> Deixo-me estar olhando para o pátio e lanchando, comendo à mão como os pretos. Trinco a carne doce da polpa cortada aos quadrados incertos, e a boca enche-se-me de sumo. **Como para matar a velha fome que nunca estará satisfeita. Falta-me qualquer coisa muito antiga.** (FIGUEIREDO, 2018, p. 129). Grifos nossos.

Após a cirurgia para a redução do estômago e a morte da mãe, a narradora Maria Luísa parece finalmente conseguir entender-se consigo mesma, e tomar conta da sua vida, quando simultaneamente consegue também acertar as contas com o passado, o seu particular, e o passado colonial, afirmando finalmente que o passado acabou, e que era necessário adaptar-se aos acontecimentos, o que está simbolizado na narrativa através da modernização da casa, e jogar fora as roupas da gorda, conforme se pode observar no excerto abaixo:

> A mamã ainda cá mora um pouco. Não é um abandono, mas um intervalo. A casa habituar-se-á a uma nova maneira de falar, a diferentes pensamentos e conversas. **Uma casa precisa de saber adaptar-se ou não sobrevive. Deitei fora as roupas da gorda**. Atirei-as para um contentor de reciclagem têxtil. **O passado acabou**. De dia existe luz entrando cheia pelos vidros das grandes janelas e os pombos arrulham lá fora. A casa olha para a rua e examina quem chega e parte. [...] **O passado acabou**. (FIGUEIREDO, 2018, p. 204). Grifos nossos.

Apesar de sentir-se muito sozinha depois do passamento da mãe, podemos dizer que tal morte foi necessária para que a narradora-protagonista Maria Luísa pudesse afirmar com segurança que o passado acabou, pois a presença da mãe simbolizada metaforicamente a presença do passado colonial, presente não só nos hábitos conservados pela genitora, mas também na necessidade que esta sempre manifestou no que diz respeito a manter guardada e encerrada uma mobília antiga, que só fazia sentido na casa colonial, e que destoava completamente das necessidades da narradora, desde que esta fora enviada à metrópole para estudar com o fim da colonização em África. Nesse sentido, com a morte da mãe, o passado de fato acabou para a narradora

protagonista, que pode acertar de vez as contas com o passado colonial e com tudo que este ainda representava em sua vida.

Considerações finais

O presente trabalho teve como propósito analisar as possíveis relações entre ficção, história e memória do colonialismo nas obras *A Gorda*, e *Cadernos de Memórias Colonias*, da escritora portuguesa Isabela Figueiredo.

A análise das obras foi feita a luz de teorias que discutem justamente as relações entre ficção, história e memória, tais como o fazem Jacques Le Goff, em *História e Memória* (2012) e Paul Ricoeur, em *A memória, a história e o esquecimento* (2008), por exemplo. E também as que se referem à relação entre literatura e memória política a exemplo de Benjamin Abdala Junior, em *Literatura e Memória Política* (2015).

Durante o procedimento de análise, consideramos que a memória alimenta a história para salvar o passado. E que no contexto das obras em questão, o passado revisado pela narradora escapou ao esquecimento, justamente quando os acontecimentos que atormentavam a protagonista foram revistos durante o processo de escrita, ocasião em que tais acontecimentos foram recuperados pela memória e assim registrados através do recurso narrativo por meio da ficção.

Sendo assim, podemos concluir o nosso trabalho afirmando que tanto em A Gorda quando em Cadernos de Memórias Coloniais, as narradoras estiveram em busca de algo que lhes faltava e justamente por isso, buscaram a verdade através da memória, com a finalidade de recuperar o passado, tanto o individual quanto o coletivo; buscaram a verdade mais complexa que a verdade do colonizador; buscaram falar daquilo que não se falava mesmo após o vinte e cinco de abril; e agindo assim, problematizaram um passado que parecia esquecido, justamente com o propósito de dar sentido às suas vidas, ou seja, encontrar a identidade perdida com a perda do império colonial, e finalmente, acertar as contas com o passado colonial no sentido mais amplo, e com o seu próprio pai, no sentido mais restrito.

Referências

ARAUJO, Pedro Galas. *Trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Programa de Pós Graduação em Literatura. Universidade de Brasília. Brasília, 2011.

ABDALA JUNIOR, Benjamin; & ROCHA E SILVA, Rejane Vecchia. *Literatura e Memória Política: Angola, Brasil, Moçambique, Portugal.* Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2015. (Coleção Estudos Literários)

CHARTIER, Roger. A mão do autor e a mente do editor. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

FIGUEIREDO, Isabela. *A Gorda*. São Paulo: Todavia, 2018.

FIGUEIREEDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais.* São Paulo: Todavia, 2018.

HALBWACKS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990**.**

Le GOFF, Jacques. *História e Memória*. 6ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

MONTOLLI, Carolina. *História, Discurso e Memória*: Crimes da Ditadura Militar na Perspectiva Internacional. Belo Horizonte: Editora D'Plácido, 2013. KOBO EPUB

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

MODERNIDADE NA CIDADE, TRADIÇÃO DAS SERRAS: DA MEMÓRIA AO MITO NO DESENVOLVER DA IDENTIDADE PORTUGUESA

Hanna A. C. Furtado Oliveira (UFSJ)[1]

Resumo: No enredo de *A cidade e as serras* é notável o embate presente entre as noções de modernidade e tradição no desenrolar da história do personagem Jacinto de Tormes. Com base nesse impasse e visando a forte influência do meio social na obra de Eça de Queirós, objetiva-se tratar dessa dialética desenvolvida e seus desdobramentos na constituição de uma possível identidade nacional portuguesa tratada na narrativa queirosiana. Para isso, serão debatidos pontos do romance histórico de Eça de Queirós, além de reflexões acerca do conceito de nação de Ernest Renan (1882), bem como aspectos da memória coletiva e suas inter-relações na fronteira entre o mito memorialístico do passado e a desfiguração do presente português.
Palavras-chave: Memória; Identidade; Nação; Eça de Queirós.

Introdução

A narrativa de Eça de Queirós sempre foi permeada por críticas quanto à burguesia da sociedade portuguesa. No ápice de seu realismo, o fervor de Eça beirava uma visão positivista, acreditando na realização do homem por meio da ciência; uma base a qual pregava que quaisquer problemas – sejam sociais, políticos ou biológicos – poderiam ser resolvidos por meio da observação do próprio homem. De um ponto de vista literário e social, o jovem escritor desenvolve-se no que poderia ser chamado de *romance experimental*[2], baseado na observação de ideias já pré-existentes e recorrentes na vivência cosmopolita lusitana – o que lhe dá a caracterização de um "esculpidor de ideias", concedida por Antônio Saraiva (2000). Nessa fase, seu positivismo sócio-literário voltava-se ao ideal de que o progresso de Portugal estaria ligado à revolução de costumes, do desapego a um passado de glórias e o enfrentamento a um presente de declínio. Contudo, frente à inércia de uma sociedade saudosista, acreditava que a exposição de um contexto torpe, por meio da literatura realista, pudesse fazer com que o povo português

[1] Graduada em Letras - Português/Inglês e suas Literaturas (UFLA); Mestranda em Teoria Literária e Crítica da Cultura (CAPES/UFSJ). E-mail: hannafurtado.o@gmail.com.
[2] O conceito foi desenvolvido com a publicação da obra *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro* de Émile Zola, resultante de uma reunião de artigos e manifestos publicados em periódicos russos e franceses. Aplicado ao meio artístico, Zola indica o experimentalismo como "a volta à natureza, a evolução naturalista que empolga nosso século, impulsiona aos poucos todas as manifestações da inteligência humana num mesmo caminho científico." (ZOLA, 1982, p 25). O romance, então, tornar-se-ia uma espécie de experimento científico, regido pela observação e retratação dos fatos.

se descortinasse para um contexto que já não se encaixava mais na grandeza de um Portugal imperial, mas sim no de um país enfraquecido e em decadência, com costumes retrógrados que, em grande parte, auxiliavam esse rompimento com a modernidade intelectual, política e social.

Já frente ao encerramento de sua vida literária, num sentimento de fracasso quanto a realização do Realismo, ao que parece, o confronto de Eça de Queirós ao apego às tradições históricas se abranda, causando a idealização de uma possível reconciliação do autor com sua pátria natal. É nesse cenário que *A Cidade e as Serras* (1901) é composta, já na tida terceira fase[3] de escrita queirosiana. O volume publicado em 1901 – um ano após a morte de Eça de Queirós, assim impedido de ser revisto e editado pelo próprio escritor – inicia-se em Portugal, na apresentação da história dos antepassados da família Jacinto de Tormes, também da inimaginável amizade de Jacinto-avô e D. Miguel, e o exílio da família em Paris, após a derrota dos miguelistas. A partir daí somos levados à narração de um mundo de poder e modernidade da elite parisiense da qual faz parte Jacinto, herdeiro de vastas terras lusitanas e neto do riquíssimo fazendeiro português miguelista.

A trama é narrada por Zé Fernandes, um também português, de Guiães, criado em Paris, que se torna amigo de Jacinto no período de estudos dos personagens. Cercado pelas mais diversas tecnologias financiadas pela fortuna oriunda de Tormes, Jacinto vê a modernidade como a única responsável pela realização plena do homem e renega o campo e seu atraso. Passados alguns anos, essa visão acaba sendo entorpecida pelo excesso da prosperidade do patrimônio de Jacinto, que acaba por se abater – diferenciando-se nitidamente da figura de "Príncipe da Grã Ventura", como aclamado por Zé Fernandes. Tudo muda quando a quinta em Tormes é atingida por um forte desastre e Jacinto se vê impelido a voltar para as terras. Nesse regresso, é trabalhada a forte dualidade entre a modernidade e tradição – adentrando, mais uma vez, nas artimanhas de Queirós para tratar de sua nação e de seu povo. Assim, o presente trabalho objetiva-se em analisar e discutir essa presença dicotômica dos processos de tradição e modernidade contidos na obra *A Cidade e as Serras* (1901), com fins de averiguar o que seria uma reconciliação de Eça de Queirós com Portugal. Serão tratados, deste modo, os conceitos de identidade nacional com base na composição de nação pelo teórico Ernest Renan (1882); bem como o papel

[3] Carlos Reis (1990) aponta a trajetória literária de Eça em quatro fases. O conceito, todavia, foi adaptado conforme estudos prévios da pesquisadora.

da memória coletiva, trabalhada por Maurice Halbwachs (1990) e Michael Pollak (1989). Para isso, algumas perspectivas do romance histórico também serão apuradas na pesquisa com o propósito de tencionar essas relações na obra realista, processo o qual ambientou-se através de estudos de nomes como Carlos Reis (1990), Beatriz Berrini (1982; 2000) e Antonio Saraiva (2000).

Da cidade às serras: aspectos dicotômicos entre modernidade e tradição

Embora tenha nascido e sido criado em terras parisienses, sem real contato com Portugal e seus costumes, Jacinto atentava-se para o fato de que seus bens eram dados graças aos rendimentos de suas terras em Tormes. Apesar disso, em sua juventude, o personagem renegava qualquer tipo de contato com o campo, numa visão de que o retrocesso se dava aos costumes antigos e aprisionadores da tradição provinciana. Assim, para Jacinto, a civilização e seus rompantes tecnológicos significavam o marco na independência e no desenvolvimento próspero do homem. Nessa euforia positivista, Jacinto desenvolve uma espécie de "equação metafísica" (QUEIRÓS, 1998, p. 11) para comprovar seu otimismo quanto à civilização – a qual: "Suma Ciência X Suma Potência = Suma Felicidade" (*Id. Ibid*). Sua casa nos Campos Elísios, dessa forma, era repleta de aparatos científicos de todos os tipos, buscando suprir quaisquer necessidades – além de Jacinto sempre se rodear de intelectuais e cosmopolitas, visando não só um engrandecimento tecnológico, mas também intelectual – as bases do homem e da felicidade em tempos modernos.

As desventuras de Jacinto narradas por Zé Fernandes são interrompidas por uma viagem do personagem a Guiães, de volta a Portugal. Viagem essa que causara horror em Jacinto, o qual enxergava na volta às serras um retrocesso degenerado à civilidade do homem. "Mas para o meu Jacinto, desde que assim me arrancavam da Cidade, eu era arbusto desarraigado que não reviverá. A mágoa com que me acompanhou ao comboio conviria excelentemente ao meu funeral." (QUEIRÓS, 1998, p. 19). Passados sete anos desde a mórbida despedida dos amigos, Zé Fernandes consegue retornar a Paris sem muitas notícias do atarefado companheiro. Em sua visão, nada havia mudado nos Campos Elísios, desde a figura elegante do homem de "fios do bigode corredios e sedosos" (QUEIRÓS, 1998, p. 21) até a pompa dos jardins em que reencontrara Jacinto. Instalado, no entanto, Zé Fernandes se deslumbra com a quantidade de novas tecnologias implantadas na moradia – a civilização em todo o redor. Tomando a equação de Jacinto, o resultado enquanto indivíduo deveria ter aproximado-se de uma felicidade quase que

plena, se comparada a capacitação tecnológica que cercava o herdeiro de Tormes. Contudo, logo a falta de reconhecimento do "Príncipe da Grã Ventura" despontou em Zé Fernandes.

> A sua tranquilidade (bem tão alto que Deus com ela recompensa os santos) onde está, meu Jacinto? Sumida para sempre, nessa batalha desesperada pelo pão, ou pela fama, ou pelo poder, ou pelo gozo, ou pela fugidia rodela de ouro! (QUEIRÓS, 1998, p. 98).

O amigo, que sempre se apresentou como grande entusiasta, agora se prende a um cansaço intrínseco a si. Rodeado de toda a ciência possível à época, assim como milhares de livros que tratavam dos mais diversos assuntos, tendo a companhia de intelectuais que se destacavam em múltiplas áreas – ainda assim, envolto pela civilização, Jacinto abatia-se cada vez mais. O herdeiro de Tormes não via motivação para seu pessimismo, agarrando-se até a correntes filosóficas que o explicassem; sem sucesso, no entanto, sentia-se cada vez mais exaurido e impotente quanto à vida. Sobre esse aspecto da modernidade, em suas considerações em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Walter Benjamin (1985) aponta que "é diante de um aparelho que a maioria dos citadinos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho." (BENJAMIN, 1985, 179). De forma similar, pode-se dizer, Eça de Queirós apresenta o apagamento do homem [burguês] pelo excesso de tecnologias possibilitadas por essa modernidade em descobrimento. Assim, passada a euforia da inovação tecnológica, o efeito causado em Jacinto assemelha-se significativamente aos apontamentos de Benjamin (1985), que marca a perda da aura pela modernidade – aura essa que seria causada justamente pelos rituais de tradição.

Isso porque, considerando o contexto social como marca fundamental na compreensão de sentidos despertados na obra, é quase que inegável a contraposição do enredo do personagem a uma crítica cabível de Eça de Queirós quanto à modernidade excessiva das grandes cidades, a qual toma espaços do homem e o desumaniza-o em si mesmo, fazendo com que quaisquer pontos sejam tratados de maneira superficial; propriamente, de maneira mecanizada. Assim, mesmo que criado na civilização e rodeado pela tecnologia, Jacinto ainda era um português exilado em Paris. Mesmo tendo sido criado longe de Portugal e das tradições das serras que tanto lhe desinteressavam, de certa forma, a modernidade o aprisiona, sim, mas não o conquista.

Por outro lado, realizando um aprofundamento na leitura, mas ainda tratando da dualidade expressiva entre os efeitos da modernidade e tradição, é possível dizer que o

tom positivista da equação de Jacinto – para além de antecipar na literatura um aspecto tratado pela teoria apenas no século seguinte – destaca-se também pela proximidade visionária da "Teoria Realista" do próprio Eça de Queirós, a qual amparava-se em três pontos:

> 1. Tomar a matéria na vida contemporânea
> 2. Proceder pela experiência, pela fisiologia, ciência dos temperamentos e caracteres
> 3. Ter o ideal moderno que rege a sociedade, isto é: a justiça e a verdade (*Jornal da Noite*, 1871 *apud* BERRINI, 2000, p. 27)

Ora, a teoria que se baseava vinculada à vida contemporânea, bem como nas marcas do cientificismo pelas perspectivas sócio-experimentais literárias – em outras palavras, fundamentadas por pilares modernos de correntes que regulamentavam uma realização baseada na plenitude social – aliava-se também à ideia do jovem *príncipe* de uma plenitude máxima alcançada pelo máximo uso da ciência e dos avanços por ela proporcionados. Assim, pode-se remeter ao que seria uma representação, por assim dizer, do ideal realista de Eça à equação *metafísica* de Jacinto. Da mesma maneira que a negação de Jacinto às suas serras portuguesas devia-se ao apego pelo cultismo da cidade, a prática de observação e experienciação de Eça apresentava-se também como a procura por uma revolução que levasse Portugal a alcançar a equidade em evolução sócio-política do resto da Europa moderna, que estava, em sua perspectiva, a tempos de distância dos lusitanos.

A identidade lusitânica n'as serras: do mito à nacionalidade

Após o anúncio de uma tempestade em Tormes, que destruiu não só o solar, mas os sepulcros dos Jacintos – os amigos partem para a Quinta, a fim de realizar uma cerimônia religiosa para o descanso dos ancestrais. Ainda que se sentisse em um tédio alarmante em Paris, Jacinto temia a todo custo a volta às serras, chegando a encaixotar e despachar diversos aparelhos e tecnologias que a civilização lhe fornecia. Depois de vários enganos e perdas de bagagens, os dois chegam em Tormes somente com a roupa do corpo, desprovidos até de moradia adequada. A essa altura, Jacinto renega as serras e todo o atraso que ela lhe traz. Todavia, ao passar do tempo, o *príncipe* acaba por instalar-se e não só adaptar-se aos costumes do campo, mas também a fazer-lhes como seus costumes – criando um sentimento de pertencimento ao lugar. "Até o bigode se lhe encrespara. E já não se deslizava a mão desencantada sobre a face – mas batia com ela triunfalmente na coxa. Que sei? Era Jacinto novíssimo." (QUEIRÓS, 1998, p. 143).

Sob essa perspectiva, para que seja ampliada uma análise do (*re*)encontro de Jacinto a Portugal, sua terra ancestral, é possível relacioná-la à noção de identidade nacional e também propriamente ao conceito de nação; até mesmo por devirem do fato de serem elementos bastante tratados nos últimos anos e apresentando-se com concepções um tanto quanto ambíguas. Em se tratando de nação, a conceituação filosófica a qual mais tem sido aceita ao longo da historiografia contemporânea como ponto de partida inicial no debruçamento sobre os seus estudos foi apresentada em 1882 pelo filósofo e historiador e então professor da Sorbonne Université, Ernest Renan. A ideia tratada como "aparentemente clara", mas que "presta-se aos mais perigosos mal-entendidos" (RENAN, 1888 *apud* PLURAL, 1997, p. 157), assim, parte também de pressupostos que confundem seu próprio sentido, igualmente à ideia de que a formação da nação estaria ligada a fatores como religião, etnia, língua, demarcações geográficas e até mesmo interesses em comum dos indivíduos que a compõem.

Contudo, Renan aponta que uma nação, na verdade, fundamenta-se na alma, numa ligação solidária "constituída pelo sentimento dos sacrifícios que se fizeram e que ainda se fariam. Ela supõe um passado, mas se resume no presente a um fato tangível: o consenso, o desejo claramente expresso de continuar a vida em comum. (RENAN, 1888 *apud* PLURAL, 1997, pp. 173-174). A consideração baseia-se numa perspectiva um tanto subjetiva, julgando ser orientada por um sentimentalismo abstrato, oriundo de um dualismo entre passado e presente. É possível dizer que a nação, deste modo, constitui-se em seus próprios indivíduos e da maneira com que se reconhecem enquanto um grupo unificado – ou seja, a nação surge nem mais nem menos da formação de uma identidade nacional. Num sentimentalismo do personagem ao criar vínculo com suas terras, consequentemente, com os empregados que também dela dependiam; dado ao fato de que não abre mão de esforços para que sua terra prospere, o qual aproxima-se bastante da "grande solidariedade" (op. cit, p. 173) formadora da nação de Renan, Jacinto então reconhece Portugal como sua ancestral e verdadeira nação – desenvolvendo, arrisca-se dizer, sua identidade nacional.

Esculpidor de ideias: a presença da memória coletiva na identidade luso-nacional

Apresentando Eça de Queirós como um "esculpidor de ideias", o crítico Antônio Saraiva (2000) fala sobre a ocorrente presença na literatura de ideias que circulam cotidianamente em sociedade, a qual pode manifestar-se em forma das mais diversas articulações – sendo uma dessas formas o trabalho de esculpir o retrato da sociedade em

moldes literários. A fluidez que se segue nas obras do Eça de Queirós, assim sendo, vem de acontecimentos fatídicos, os quais são modulados e transformados a despeito da necessidade e finalidade do autor. Para Maurice Halbwachs (1990, p. 53) "o sujeito se comporta como membro de um grupo que contribui para evocar e manter as lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo". Segundo o autor, isto se dá devido ao fato de que é intrínseco ao sujeito fazer parte de uma comunidade afetiva, que é constituída tanto pela memória individual do ser, mas mais pelo entrecruzar dessas memórias; propriamente, pela memória coletiva, pela história a qual esse grupo fundamentou-se. Pela consequência do trabalho de observação, precisamente, a composição das obras de Eça marcava-se por passagens de ambientações elitistas, justificando-se pela razão clara de ser o grupo a qual o autor frequentava. Esse registro, portanto, acabava por também conservar a memória desse corpo social.

Nesse sentido, ao olhar para o fluxo que se segue na composição e retratação dessa sociedade em desenvolvimento na literatura queirosiana, e tomando por base as considerações de Peter Burke (2008) sobre o desenrolar da cultura, consideramos que o sujeito inserido em uma sociedade adquire hábitos e vivências – tanto de costumes quanto de conhecimento, e então nasce a história cultural de um grupo. Na obra, a qual nem chegou a ter a chance de ser revista e editada por Eça de Queirós antes de sua morte – é perceptível e necessário notar que literatura queirosiana já não é mais acometida pelo fervor contra o mito memorialístico da grandiosidade de Portugal, nem mesmo pelas críticas ferrenhas a um povo que não enxerga a própria decadência – mas ainda é regida pelos fundamentos do romance experimental, pelo estudo dos costumes. A partir daí, é significativo ressaltar que os estudos contemporâneos acerca da sociedade e das identidades culturais que a cercam apontam, sobretudo, a memória coletiva como fator fundamental dessas composições – isso porque, como o sociólogo Michael Pollak (1989, p. 3) salienta, a memória coletiva tem o poder de ressaltar as similaridades de um determinado grupo, definindo-o por fronteiras de compatibilidade que geram e são geradas pelas ações socioculturais. O estudo queirosiano de costumes, então, além de apontar para o contexto português do século XIX, afirma a escrita pela experiência – toma matéria não *da* vida contemporânea, mas *na* vida contemporânea. Desse modo, fica implícito o questionamento de que a memória coletiva construída pela história de um povo – história real ou imaginada, passada ou que ainda se faz presente, é também a base para identificação desse povo enquanto pertencente à pátria. Estando a glória do passado presente na contemporaneidade, ou sendo ela apenas um espectro de lembrança, ainda

constitui a formação daquela nação. A memória, então pode-se dizer, é a fundamentação da identidade nacional.

Voltando ao enredo, já sendo um pai de família, Jacinto preocupa-se com os gastos e lucros nos negócios, e comodidade e conforto em sua casa. "Então compreendi que, verdadeiramente, na alma de Jacinto se estabelecera o equilíbrio da vida, e com ele a Grã-Ventura, de que tanto tempo ele fora o *Príncipe sem Principado*." (QUEIRÓS, 1998, p. 217, grifo nosso). Inicia-se, então, um período de reconciliação. Jacinto passa a não só conhecer, mas tomar como seu patrimônio, administrar e cuidar dos que dele dependem. E após casar-se com Joaninha, prima de Zé Fernandes, passa a buscar todos os utensílios básicos que beneficiem a vida no campo. Jacinto finalmente encontrara em *seu reino*, a modernidade a qual tanto se cercara agora tinha um fim, embora em menor volume e menor uso do que era ocorrido nos Campos Elísios – finalmente, o personagem encontra o equilíbrio necessário entre a inovação moderna e os ritos tradicionais.

Alinhando o enredo aos pontos de teoria destacados, se a memória coletiva possibilita a formação de uma identidade nacional – pelo estudo dos costumes, pelo registro da memória desse povo do qual também faz parte, Eça de Queirós, por outro lado, documenta a memória de um povo que se adapta a uma tardia explosão cientificista. Em diversos momentos, constata-se o fato de que Eça não era mais o jovem que buscava a evolução pela modernidade, mas um homem de poder que almejava o sucesso e a grandeza de seu país. Se no século XX Benjamin (1985, p. 179) consegue formular essa dependência citadina da modernidade – ainda no fim do século XIX, a literatura de Eça relata a vivência de uma sociedade constituída pelas tradições, pelo mito ancestral de imperialismo e grandiosidade, que em meio aos processos iniciados pela Revolução Industrial, tenta, da maneira que lhe é possível, se adaptar e se reafirmar enquanto nação soberana.

Considerações finais

A obra realista de Eça de Queirós, desde os primeiros passos em sua carreira literária até o sentimento de frustração ao próprio movimento que ajudou a instaurar em Portugal, ambientou-se sempre, considerando o que foi exposto durante o presente texto, como uma forte fundamentação na alta sociedade portuguesa. Em primeiro lugar, deve-se observar o fato de que a terceira fase de Eça de Queirós já se encontra no fim do Realismo português, na qual a postura crítica do autor já não é tão feroz. Considerando-o como um esculpidor, que trabalha pela observação do contexto e ajusta-o em formas

literárias, também é necessário ressaltar a visão de Carlos Reis sobre o escritor, o qual afirma que "por assim dizer, encontramos um escritor em movimento, no sentido em que a sua produção literária evolui e acompanha as grandes mutações culturais da Europa do seu tempo." (REIS, 1990, p. 120).

A volta de Jacinto a Portugal, usufruindo dos meios de progresso da civilização, aliados, é claro, ao tradicionalismo do campo, poderia marcar, assim acredita-se, uma declaração de Eça de Queirós mais ou menos contrária ao revolucionarismo anteriormente defendido por seu Realismo. Aponta-se isso mesmo até pela citada aproximação entre a "Teoria Realista" de Eça de Queirós a equação *metafísica* de Jacinto – as quais, ao se pensar, refletiram a imagem de que nem sempre a modernidade põe fim em todas as questões. É possível até constatar essa visão quando, já ao fim do livro, Zé Fernandes retorna a Paris e, num monólogo, traz reflexões sobre a civilização.

> E considerava duma melancolia funambulesca as formas de toda aquela multidão, a sua pressa áspera e vã, a afetação das atitudes, as imensas plumas das chapeletas, as expressões postiças e falsas, a pompa dos peitos alteados, o dorso redondo dos velhos olhando as imagens obscenas nas vitrinas. Ah! Tudo isso era pueril, quase cômico da minha parte, mas é o que eu sentia no Boulevard, pensando na necessidade de mergulhar na Serra, para que ao seu puro ar se me desapegasse a crosta da Cidade, e eu ressurgisse humano, e Zé Fernandes. (QUEIRÓS, 1998, p. 221).

Por essa perspectiva, a tão demorada ida de Jacinto a Portugal e o encontro e afirmação da identidade portuguesa simbolizam a conciliação do personagem com as serras e a vivência campesina. Do mesmo modo, é significativo ressaltar que Eça de Queirpos pregava um contrabalanço entre a tradição e a invenção para manter a originalidade e pureza da arte, afirmando que "[...] isto será de resto na esfera intelectual o que é na esfera social o equilíbrio da Tradição e da Revolução." (QUEIRÓS, 1888 *apud* BERRINI, 2000, p. 90). Então, num contexto de experimentação, pode-se apontar a visão de que Eça, também em um contexto social, ao constatar como impossível o abandono de costumes passados, julgava necessário encontrar o grau de equilíbrio entre tradição e modernidade, a ponto de preservar a memória coletiva de um povo com raízes históricas e aliá-la ao cientificismo contemporâneo, visando o engrandecimento do homem e, consequentemente, da nação portuguesa.

Referências

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In. **Magia e Técnica, Arte e política**. Obras escolhidas I. Trad. Rouanet S. P. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERRINI, Beatriz (org.) **Eça de Queirós – Literatura e Arte**: Uma Antologia. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____. **Portugal de Eça de Queiróz**. São Paulo, 1982, 2v. Tese (Doutorado). USP: FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Tradução Sérgio Goes de Paula, 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada e interdisciplinaridade**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, PREC – Ufpel, 2011.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

FIGUEIREDO, Monica. **De vencedores vencidos**: Machado & Eça num encontro. Manaus – AM: UEA Edições, 2013.

GOLDMANN, L.. BONHÔTE, N.; LEENHARDT, J.; ELSBERG, J. **Sociologia da Literatura**. Lisboa: Estampa, 1972.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HATOUM, Milton. In: "Não há literatura sem memória". [Entrevista concedida a Luiz Henrique Gurgel]. Na ponta do Lápis. Ano IV, n. 8. AGWM Editora e Produções editoriais, p. 2-4, Junho/2008, p. 4. Disponível em: Acesso em 25 de jan. de 2019.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. de Bernardo Leitão [et al.]. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. São Paulo – SP: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2002.

LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Editora Gradiva, 2009.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A Geração de 70 – uma revolução cultural e literária**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1986.

NORA, Pierre. **Entre a memória e história**: a problemática dos lugares. In: Proj. História. São Paulo, v. 10, dez., 1993.

POLLACK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos históricos. Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989. p. 3-15.

QUEIRÓS, Eça. **A Cidade e as Serras**. São Paulo – SP: Editora Ática, 1998.

REIS, Carlos. **Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea**, Universidade Aberta, 1990 (capítulos 4, 5 e 6).

RENAN, Ernest. Que é uma nação?. In: **Revista Plural**. São Paulo: USP. v. 4, p. 154-157, 1997.

RIBEIRO, Maria Aparecida. **História Crítica da Literatura Portuguesa** - Realismo e Naturalismo. Lisboa: Editorial Verbo, 1994.

SARAIVA, António José. **As Ideias de Eça de Queirós**. Lisboa: Editora Gradiva, 2000.

WEINHARDT, Marilene. Outros palimpsestos: ficção e história - 2001-2010. In: OURIQUE, João Luís Pereira; CUNHA, Moão Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson. (Org.). **Literatura: crítica comparada**. 1º ed. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011, v. 1, p. 31-55.

ZOLA, Émile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. São Paulo – SP: Perspectiva, 1982.

JOGOS DE MEMÓRIA E FOCO NARRATIVO EM *QUANTAS MADRUGADAS TEM A NOITE*, DE ONDJAKI

Renato dos Santos Pinto[1]

Resumo: O romance **Quantas madrugadas tem a noite**, de Ondjaki, simula uma conversa informal em que aparece somente a voz de um narrador autodiegético. A partir dessa voz, são repetidas as falas de seu interlocutor e das demais personagens. A trama se dá em dois planos espaço-temporais: o presente da diegese, quando o narrador conta sua estória a um interlocutor na mesa de um bar, e o passado recuperado de sua memória, que ocorre predominantemente na cidade de Luanda, mas também com passagem por outras localidades, como Portugal e o Brasil. Neste artigo serão destacadas algumas estratégias narrativas adotadas pelo autor relacionadas principalmente à memória ficcional e ao foco narrativo.

Palavras-chave: Narrativas Angolanas; Ondjaki; Memória ficcional; Foco narrativo

Ondjaki nasceu em Angola no ano de 1977 e pertence a uma geração de escritores que começa a publicar no início dos anos 2000, quando termina a guerra civil que assolou o país desde sua independência, em 1975. Atualmente - ou melhor, enquanto este texto é escrito - reside no Brasil, em Santa Teresa, bairro do Rio de Janeiro que abriga muitos artistas e pessoas relacionadas a movimentos culturais. Seu romance **Quantas madrugadas tem a noite** foi lançado em Portugal, no ano de 2004. Em 2010, durante o sexto Fórum das letras de Ouro Preto, concedeu uma entrevista comentando seu livro, comercializado no Brasil a partir desse mesmo ano. Durante a entrevista, após a leitura de um trecho do romance, ao ser perguntado sobre o conteúdo político e reivindicatório de sua narrativa, teceu o comentário que transcrevemos a seguir:

> "... a estória que eu vou contar ela tem que nascer de si própria, de um sonho, de uma obsessão e esse sonho e obsessão, no meu caso, são literários. Não são políticos e nem sociológicos e as pessoas às vezes cobram isso: você porque que não diz não sei o quê. – Meu amigo, estou a escrever uma estória de ficção. Eu faço ficção, não sei fazer... não sou ensaísta, não faço crônicas. Eu faço ficção, embora perto da realidade, muito perto, ou então não. E entre cada linha de cada romance está um segredo que cabe também ao leitor desvendar. Também não estamos aqui para entregar as fórmulas todas fáceis ao leitor. Acho que é bom quando a literatura sai porque persegue um sonho, mais do que uma coisa cívica, social, muito evidenciada. Esse engajamento puro e bruto... mas não condeno, percebe... ele não me seduz. É só isso. Só posso escrever sobre aquilo que me seduz". (ONDJAKI, 2010)

[1] Mestre em Letras (UFF) - Doutorando em Literatura Comparada (UFF). Contato: renatopinto@id.uff.br

Neste artigo não pretendemos investigar todos os aspectos que possam levar a desvendar os segredos por trás do texto literário anunciados por Ondjaki, mas sim, evidenciar algumas estratégias narrativas adotadas pelo autor, principalmente sobre memória ficcional e foco narrativo. A utilização de eventos históricos inseridos na trama como, por exemplo, a morte recente de Jonas Savimbi, líder da UNITA, principal opositora do Estado governado pelo MPLA, ocorrida em 2002, nos permite identificar aproximadamente o tempo da trama, conforme exemplificamos a seguir: "muitas águas, a cidade ia-se afundar ou quê? Razão, sabes qual é?, tavam a falar a morte do mano mais velho, kota Savimbi..." (ONDJAKI, 2014, p.41 e 42)

A narrativa **Quantas madrugadas tem a noite** simula uma conversa de bar, em que aparece somente a voz do narrador em todo o corpo do texto. As falas de seu interlocutor e das demais personagens da trama aparecem somente quando são repetidas pelo próprio narrador. A trama apresenta dois planos espaço-temporais: um no presente diegético, que se passa no interior de um bar, onde o protagonista, ironicamente denominado AdolfoDido, sem dinheiro, propõe ao seu interlocutor trocar uma estória autêntica e genuína por cervejas; o outro, no passado, tempo das memórias recuperadas, quando o narrador conta essa mesma estória, envolvendo a sua própria morte e posterior ressurreição. Portanto, pouco crível fora das páginas de um livro, mas com uma verossimilhança refinada. Logo no início da narrativa, após um ligeiro preâmbulo, o narrador propõe o escambo entre a estória e a bebida, conforme o excerto a seguir:

> Num tenho dinheiro, num vale a pena te baldar. Mas, epá, vamos só desequilibrar umas birras; sentas aí, nas calmas, eu te pago em estória, isso mesmo, uma pura estória daquelas com peso de antigamente, nada de invencionices de baixa categoria, historietas, coisas dos artistas: pura verdade, só acontecimentos factuais mesmo. A vida não é um carnaval? Vou te mostrar alguns dançarinos, damos e damas, diabo e Deus, a maka da existência. (ONDJAKI, 2014, p. 14)

O romance é narrado em primeira pessoa e, às vezes, se passam longos intervalos até que o narratário seja acionado, o que pode causar ao leitor uma impressão de que o narrador fala diretamente para ele. Os recursos mais utilizados para, vez por outra, confirmar a presença do narratário na conversa, são os pedidos de mais cervejas após a interrupção de estória para fazer alguma divagação ou para responder a algum comentário ou questionamento do narratário, como no exemplo seguinte, em que AdolfoDido faz uma brevíssima visita às culturas orientais:

> ...Mudiaê: vais-me dar de maluco s'eu disser que a lua é uma mulher? Mambo que eu gosto mesmo com força – ficar só aí, deitado na noite, olhar a lua: branca, marela, vermelha também já vi, cheia, cheinha, invisível, triste, húmida-molhada, escondida nas nuvens, a desaparecer no mar, a aparecer na tarde, as formas todas. Mambos dos chineses, conheces?, tão a falar sempre nas divisões in-iangue, assim pesado-leve, cheio-vazio, claro-escuro, a lua pros chineses é in, quer dizer feminina... Aha-hah!, tens razão, que é isso?, tou a ficar com bico nos olhos ou quê? Isso deve ser sede, manda lá vir mais umas então (ONDJAKI, 2014, p. 50).

Como pôde ser observado ao final do excerto, antes de pedir mais cervejas, o narrador dá razão a algo dito por seu interlocutor, mas que não aparece na trama. Somente através de sua resposta é possível identificar ou fazer alguma ilação quanto ao que foi dito por seu companheiro de conversa. Essa técnica permite realçar a predominância do ponto de vista do protagonista por toda a trama. Ainda sobre a citação, a divagação de AdolfoDido, utilizando elementos de uma cultura distante, é possivelmente reflexo de um histórico de leituras e viagens realizadas durante sua juventude militante, o que torna seu discurso cosmopolita e em sintonia com o que ocorre pelo mundo afora. E, não obstante tenha utilizado no exemplo a cultura oriental em sua reflexão, ocorrem mais frequentemente diálogos com outras culturas, especialmente: Portugal, Brasil, países imperialistas ocidentais e outras regiões do continente africano.

Nas recordações de sua viagem à Portugal, o protagonista se queixa do racismo, como exemplificamos na seguinte passagem: "Eu mesmo, ngapa agora só porque nasci escuro e um ngueta assim todo europeu, mais matumbo do que eu, a me olhar do ponto de vistas racistas dele?" (ONDJAKI, 2014, p. 140). A escolha de um narrador negro, original de Luanda, que apesar das ricas experiências narradas, atualmente pertence às camadas mais populares e reprimidas da sociedade, permite o exercício de um ponto de vista questionador, capaz de desestabilizar valores consagrados pela cultura ocidental, pretensamente hegemônica, capitaneada pela Europa que, durante os processos de colonização fincou suas bandeiras por todo o hemisfério sul.

AdolfoDido também esteve no Brasil, onde a tônica de sua crítica diz respeito ao desconhecimento em relação às culturas do país africano: "Mesmo o puro mbumbu aí da Bahia, você pensa quê?, está só a falar... *raíziz, nóssas raíziz...* mas lhe pergunta inda onde é Luanda, onde fica Angola? Vai pensar tás a falar é dança..." (ONDJAKI, 2014,

p. 143). Em seguida critica também aquilo que conheceu no Brasil como literatura negra, tecendo o seguinte comentário:

> Todos dias encontros, um dia palestra, porque literatura negra! Ai?! Literatura mais negra? E branca também? Já'gora, mulata? Como é que vai ficar mais essa literatura mulata? E aí não estava grosso, falei puramente bem, os à-vontades todos, arregacei môs discursos improvisados, deambulei: África do Sul, aparteides, separatismos; e vimos mais agora na literatura também a querer fronteirizar?!

Mas, não são só críticas que cercam as relações culturais e identitárias com o Brasil. O escritor Guimarães Rosa é citado, conforme exemplo a seguir: "Muadié, já dizia o Kota Guimarães, rosa no apelido e olhar dele: cada criatura é um rascunho a ser retocado sem cessar..." (ONDJAKI, 2014, p. 133); os neologismos de Odorico Paraguaçu, personagem da telenovela brasileira **O bem Amado** (1973), escrita pelo dramaturgo Dias Gomes, também são lembrados sempre em tom bem humorado, como na passagem a seguir, em que o narrador, mais uma vez, pede por cerveja: "... então passa lá mais uma birra, vamos lubrificar a locomotiva falatória, como dizia o kota Odorico" (ONDJAKI, 2014, p. 23). E, para ficar em mais um exemplo brasileiro, destacamos o seguinte excerto em homenagem ao poeta Manuel de Barros:

> combustível do lápis dele era baba da lesma. Tás a rir?, é porque não tavas lá: poesia dos pirilampos, das moscas, até as palavras merda e foder ele inclui lá, meu, não há porque maneirismos, isso-não-se-diz e aquilo-não-se-escreve, o que vier veio, mesmo como um gajo se vem, assim ele se vinha: poesia dele, sangue dele: o kota tinha o nome puramente posto, com ó no Manoel só pra chatear, um camba meu lhe alcunhou: kota, se você fores em Angola, ficas já Manel do Barro! (ONDJAKI, 2014, p.146)

Deixando agora o Brasil para tomarmos alguns exemplos de citação aos países imperialistas: o narrador resgata o episódio da doença da vaca louca, ocorrida durante a década de 1990, quando foram sacrificados milhares de animais na Europa por causa do risco de contágio humano. Utilizando de humor e ironia, traça um paralelo entre o episódio, a situação precária de alimentos em que vive a maioria da população de seu país e as minas explosivas espalhadas pelos campos, saldo da guerra civil em Angola: "Vamos com as vacas pro campo, mandar as gajas caminhar só aí bem à toa: festa das minas, mas não só – elas rebentam e ficam logo semigrelhadas". (ONDJAKI, 2014, p. 40 e 41). A exploração do solo angolano pelas grandes corporações imperialistas e o

descaso com sua população também são alvo das críticas do narrador, como pode ser observado a seguir:

> As costuras do céu tinham rebentado e o costureiro-anjo tava de férias – e nós aqui, a aguentar as aquáticas consequências: mais calamidade, menos calamidade, quem quer mesmo saber? Internacionalmente somos mais destacados é na guerra e na fome, única chuva que lhes interessava vir aqui sofrer é chuva petróleo-diamantífera, tás a captar, uí?, outras chuvas de lamas dos mosquitos gordos de matar ndengues na febre das madrugadas, ou mesmo chuva do sorriso repentino e rebentado dos alcatrões de nunca mais lhe consertarem, ou chuva molhada nas nenhumas tendas e telhas dos deslocados provinciais da nossa guerra gorda e engordante, essas são chuvas mais próprias pra pobres, e essas ninguém veio aqui pôr pele dele pra ser salpicada na visão dos olhos: andar já era nadar, conduzir já era navegar, viver já era sofrer. (ONDJAKI, 2014, p. 26)

Dentro do continente africano, além do já citado apartheid na África do Sul, podemos destacar um outro exemplo, construído a partir do nome de uma personagem recuperado da memória de AdolfoDido, o anão Burkina, como pode ser observado a seguir: "O nome dele depois, não sei quem descobriu, se estendia: BurkinaFaçam, brincadeiras com a pátria dos outros, mas esse nome a origem dele é a preguiça do Burkina..." (ONDJAKI, 2014, p. 16). Transitando da ficção para os dados estatísticos, segundo o ranking do IDH mundial de 2014 (UNDP 2015), Burkina Faso ocupava a posição número 183 de desenvolvimento humano, em um total de 188 países listados. Entre os piores Países classificados com baixo desenvolvimento humano, os países do continente africano, inclusive Angola, figuram em sua maioria. Portanto, em relação ao nome da personagem, a inclusão do verbo fazer na terceira pessoa remete a uma leitura crítica, em que um dos problemas dos países africanos seria depender mais das ações do exterior, sejam exploratórias, sejam de ajuda humanitária, do que de suas próprias decisões soberanas. Ratificando essa interpretação, em outra passagem do texto as opiniões públicas se dividem e alguns populares veem como solução aos problemas causados pelas chuvas em Luanda a intervenção externa, conforme o exemplo:

> ... queriam meter mesmo estado de calamidade na opinião internacional, chamar inda mais pámes e éfe-éme-ís e coisa e tal, e alguns populares, vinha mesmo na entrevista do jornal, disseram que num era nada daquilo, era mesmo maka dos ngapas, tinha que se chamar os puros feiticeiros mais poderosos pra resolver aquilo, mas havia também populares que achavam que era muito simples
>
> *É só chamar a UNAVEM quatro, num é assim que tamo a resolver os prubulema aqui na buala?* (ONDJAKI, 2014, p. 86)

Ou seja, os populares opinavam nos dois extremos: alguns esperavam que os poderes dos feiticeiros fizessem algo para dar fim às calamidades ocasionadas pela chuva, enquanto outros populares esperavam que os organismos de ajuda internacional o fizessem. Sequer fora cogitada uma solução que passasse pela ação dos populares em conjunto, como por exemplo, a possibilidade de se organizar para tomar ações de proteção às vítimas da chuva, elegendo ações prioritárias etc.

Adentrando ao interior angolano, mais precisamente nos desertos do Namibe, AdolfoDido oferece a seu interlocutor duas abordagens bastante diferentes sobre aquela região: a primeira, carregada de comicidade, em que uma de suas companheiras consegue um cartão falso de ex-combatente para o falecido, registrando que havia combatido no Namibe durante a guerra civil angolana. Portanto, passaria a fazer jus a uma pensão de viúva do Estado, embora a trama revele nunca ter havido combate naquela região. Uma das frases de efeito sobre a cena, dita por uma das personagens e repetidas pelo narrador foi: "um estado que tenha viúvas, é um estado que já morreu" (ONDJAKI, 2014, p. 93); e, em outra abordagem sobre a mesma região, o narrador confessa não conhecer profundamente o interior angolano, mas avaliza a leitura do escritor angolano Ruy Duarte, inclusive, prestando-lhe homenagens como pode ser observado na passagem seguinte:

> "Qual mata é essa, nos desertos lindos do Namibe?, o outro mais-velho que fala os livros dele, esse com nome de ipslon – Ruy, todos kuvales e leites de cabra das anotações dele... Meu, esse kota, no antigamente das minhas leituras, é que me mostrou – ir conhecer as pessoas, todos hábitos delas, tradições e casamentices, não basta só sentar e perguntar, você tem que entrar dentro das pessoas, tás a galar, e isso demora quanto tempo?, quanto?, não, nada disso, num se põe no número dos dias e das horas, tens só que saber chegar e sentar lá, mas é dentro das pessoas, me entendes? Desculpa então essa conversa toda, mas isso é pra te ilustrar – Namibe não é das guerras e dos maquís, é dos desertos que esse kota fala, não só prosas dele mas poesias também, e olha que eu nunca fui no Namibe, os desertos, os bois e os leites; foi esse kota que me apresentou esse sul do país na decisão da idade dele, e nunca mais sonhei da mesma maneira, sabes o que é isso Muadiê?, isso é saber asfaltar sonho dele no sonho dos outros – ser um homem duro na poesia das sensibilidades sem medo, isso sim, barbas dele..."(ONDJAKI, 2014, p.126 e 127)

Com essas duas abordagens sobre a região do Namibe, o narrador deixa no ar críticas quanto à possibilidade de apropriações equivocadas ou oportunistas nos discursos sobre as guerras em Angola. Deixando os espaços, retornando em direção ao

foco narrativo, vejamos alguns aspectos sobre a coerência interna do romance: a partir de sua morte, o narrador autodiegético passa a recuperar cenas e diálogos em que, em princípio, não estava presente, ou seja, assume uma posição onipresente, aparentemente desestabilizando a lógica da narrativa. Entretanto, o fato de ter sido morto e ter visitado o "céu", local privilegiado para se assistir o que ocorre na terra, acaba por dar verossimilhança à relação entre espaço ficcional e foco narrativo. No trecho a seguir pode ser observada uma passagem de sua visita ao céu, quando faz menção a si próprio em terceira pessoa:

> O Adolfo, já em vivo falava as palavras que desenham as imagens, nada de turvas afirmações insinuadas nos arrotos da cerveja ou interrompidas no ir mijar... Eram palavras mesmo, por exemplo, o diabo: gajos que lhe desenham tinham instinto, ou sonho mesmo puro, o diabo é mesmo assim feio, cara de javali com cavalo, mas tem uma coisa: o gajo é dado só a bons perfumes, e aí num vale a pena, só francês mesmo!, o gajo passa o dia a tomar banho, verdade aqui com sangue de Cristo!, nenhumas catinguices do inferno nem nada que se pareça: as divisões lá não são assim regra com esquadro da Conferência de Berlim, a impor as fronteiras todas, isso são só imaginações nossas, homens terrenos ainda vivos só. (ONDJAKI, 2014, p. 231)

O narrador aproveita para citar em tom jocoso o evento histórico em que a África foi repartida, à revelia de seus povos, para atender às necessidades da exploração europeia no continente. Na ocasião, foi ratificada a posse de Angola pelos portugueses e, como é sabido, seu recorte geográfico não considerou a presença das diversas culturas nativas na região. Sobre o assunto, destacam-se as palavras do geógrafo britânico David Harvey, que contextualiza o evento no tempo, como pode ser visto seguir:

> O século XIX foi o grande período das definições territoriais (tendo a maioria das fronteiras do mundo sido estabelecidas entre 1870 e 1925, boa parte das quais traçadas por britânicos e franceses, atividade de que o exemplo mais espetacular foi a divisão da África em 1885) (HARVEY, 2015, p. 53 e 54)

Essas passagens acima, tomadas como exemplo, permitem evidenciar o trânsito constante entre o texto ficcional e seu contexto histórico. E, retornando à coerência interna, é possível dar uma outra interpretação quanto à veracidade da estória contada pelo narrador: AdolfoDido dissera desde o início de sua estória que a causa de sua morte havia sido uma carraça, ou seja, uma doença causada pela picada de um carrapato. Próximo ao final da trama ele recupera de sua memória a forma como o fato se sucedeu, conforme pode podemos ver no trecho a seguir:

> ...pura febre da carraça, vir assim camuflada de comichão matar um gajo na calada da noite, o gajo se lembra, num se calava, dores no corpo da barriga dele inchada, muita febre e desconseguir de parar de fazer as quadras poéticas que ele nunca soube
>
> *Ai uê minha vida/ num sei se morro ou não/ ai uê minha amiga/ me traz só banana com pão*
>
> mambos já sem nexo, elevadas vontades da temperatura
>
> *sinto sangue na cabeça/ num sei se é do corte/ só sei que vou depressa/ visitar a puta da morte*
>
> sempre assim, toda noite, até que um aclarão lhe visitou os olhos, ele mesmo a pensar era mais um raio demorado, e nada disso: era um manto quente sem ser de febre, um arrepio congelado sem ser de vento, um adormecer duro, sem – sem ser de sonhar e voltar mais a acordar. A morte não é mesmo uma última vez que adormecemos, Muadiê? (ONDJAKI, 2014, p. 230 e 231)

Fica a questão: é possível garantir que esse sonhar sem mais acordar representou de fato a morte do protagonista? Ou poderia ser um prolongamento de suas alucinações, que se sucedem até a sua aparente ressurreição? Nas últimas palavras pronunciadas na trama, o próprio AdolfoDido levanta a questão quanto à sua morte, que vinha sustentando por toda a narrativa, ao questionar seu interlocutor: "Tu nessa tua cara mesmo a olhar pra mim, o brilho nos teus olhos, me responde inda uma coisa: achas que eu morri de facto e nos factos?" (ONDJAKI, 2014, p. 243)

E assim, transitando entre a ficção, a história, a terra, o céu, a cerveja e os delírios, Adolfo Dido constrói sua narrativa utilizando uma rede de pesca como metáfora para estruturar seu discurso, como podemos ver ao início da trama: "o início mais outra vez? não tás a captar, avilo..., aqui todas pontas da rede são o próprio início, podes pegar de qualquer lado..." (ONDJAKI, 2014, p. 19); e também ao final: "morri tudo que tinha pra morrer nessa estória das redes piscatórias da vida que eu tinha pra te por" (ONDJAKI, 2014, p. 243).

Referências:

GOMES, Dias. **O bem amado**, Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-bem-amado/galeria-de-personagens.htm>, acesso em 10.02.2019.

HARVEY, David. **Espaços de esperança**, 7 ed. São Paulo: Loyola, 2015.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

MACÊDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: Unesp; Luanda: Nzila, 2008.

ONDJAKI. **Quantas madrugadas tem a noite**. Alfragide: Caminho, 2014.

ONDJAKI. **Jogo de Ideias**, Ouro Preto: Itaú Cultural, 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PkiQ_ghMTvw&t=166s >, acesso em 09.06.2018.

PNUD, **Relatório de Desenvolvimento Humano 2015**, Disponível em <http://www.br.undp.org/content/brazil/pt/home/idh0/rankings/idh-global.html>, acesso em 10.02.2019.

REESCRITURA DA TRADIÇÃO: UM MITO XERENTE NO "BURITI", DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Edinael Sanches Rocha[1]

Resumo: Esse texto trata da relação entre um trecho da novela "Buriti", de João Guimarães Rosa, no qual se pode entrever uma menção a um mito da tradição Xerente recolhido pelo etnólogo alemão Curt Nimuendaju. Por meio da análise comparativa dos textos desses autores, é possível estabelecer nexos semânticos entre a mitologia dessa etnia e a fatura literária rosiana, sobretudo em relação ao protagonista, Miguel. Essa relação se dá tanto pela temática da violência, quanto pela associação entre a velhice e a figura do tamanduá, elemento comum na produção dos dois autores estudados.
Palavras-chave: Buriti; Guimarães Rosa; Mitologia Xerente; Curt Nimuendaju

Apresenta-se aqui parte do resultado da pesquisa realizada no programa de pós-doutorado no departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Trata-se de uma continuidade de parte da pesquisa de doutorado, que consistiu no estudo de "Buriti", publicada em 1956 no *Corpo de baile*. Um dos capítulos da tese (ROCHA, 2017) apontava para a presença de alguns sinais da cultura indígena na novela, sendo o mais evidente a menção ao Buriti-Grande, que se destaca na paisagem da novela, como sendo a "Palmeira do Curupira" (ROSA, 1969, p. 126).

A ideia da presente pesquisa era buscar referências – narrativas, mitos e outros dados da cultura indígena – que falassem do buriti, para saber o quanto do "Buriti" – novela de Rosa –, era também o buriti índio. Tais referências existem, são numerosas e significativas.

Mas, no meio do caminho, outros elementos além da palmeira em si mereceram atenção e, devido seu caráter inusitado, causaram um inesperado desvio de rota.

Num brevíssimo resumo da narrativa, a título de contextualização, "Buriti" encerra o ciclo de novelas *Corpo de baile*. Nessa narrativa, vemos Miguel, o Miguilim da novela "Campo geral", agora um adulto, retornando à propriedade do Buriti Bom para pedir Maria da Glória, a filha de iô Liodoro, em casamento. Sua primeira passagem por ali se dera há aproximadamente um ano e meio. Toda a primeira parte da narrativa registra esse retorno, sendo predominantes os *flash-backs* da viagem anterior. Um dos habitantes do lugar é o Chefe Zequiel, típico lunático do universo rosiano, que passa as noites em claro perscrutando os mínimos barulhos do sertão. Em diversos momentos da narrativa, registram-se as paisagens sonoras captadas por esse personagem, quando o

[1] Graduado em Psicologia (IPUSP), Mestrado e Doutorado em Literatura Brasileira (FFLCH-USP). Contato: edinaelrocha@gmail.com .

narrador se aproxima de sua perspectiva. Num desses momentos, fundem-se as imagens noturnas e terroríficas do Chefe à perspectiva de Miguel.

Ao final de uma sequência de imagens perturbadoras, o narrador encerra um parágrafo com a seguinte sentença: "Daí, depois de muito silêncio, tem um pássaro, que acorda. Mutum" (Ibidem, p. 115). Cabe lembrar que a infância de Miguel se passa justamente na localidade batizada com o mesmo nome da ave, Mutum.

O parágrafo seguinte inicia-se com "O mutum se acusa. O mutum, crasso." (Ibid, p. 116), e se aproxima explicitamente do universo de recordações infantis de Miguel, sua identificação com os animais indefesos, como o coelho, macaco, tatu, e o medo, sobretudo em relação ao comportamento dos adultos que agem de forma violenta entre si e em face desses mesmos animais.

Na sequência, apresentam-se as ameaças que assombravam Miguilim: de um lado o lobo, aproximado das "pessoas mais velhas", que são "inimigas dos meninos", do outro lado. Logo, as pessoas mais velhas "soltam e estumam cachorros, para irem matar os bichinhos assustados" (Ibid, p. 116).

Então, o narrador, quase como se fizesse um parêntese, interrompe o fluxo no qual se fala do cerco dos tatus pelos cachorros, atiçados pelos adultos, e introduz o motivo do tamanduá, registrando o cerco e a morte de um casal de tamanduás:

> O tamanduá. Tamanduá passeia no cerrado, na beira do capoeirão. Ele conhece as árvores, abraça as árvores. Nenhum nem pode rezar, triste é o gemido deles campeando socorro. Todo choro suplicando por socorro é feito para Nossa Senhora, como quem diz a salve-rainha. Tem uma Nossa Senhora velhinha. Os homens, pé-ante-pé, indo a peitavento, cercaram o casal de tamanduás, encantoados contra o barranco, o casal de tamanduás estava dormindo. Os homens empurraram com a vara de ferrão, com pancada bruta, o tamanduá que se acordava. Deu um som surdo, no corpo do bicho, quando bateram, o tamanduá caiu pra lá, como um colchão velho. Deixaram que ele se reaprumasse, se virando para cá, parecia não estar entendendo que era a morte, se virou manso como um bicho de casa, ele percebia que só por essa banda de cá era que podia fugir. O outro também, a fêmea. No esgueirar as compridas cabeças, para escapar, eles semelhavam tontos, pedintes, sem mossa de malícia, como se fossem receber alguma comida à mão. Era de por piedade. Os homens mataram, com foiçadas e tiros, raivavam. Os tamanduás se abraçavam, em sangues, para morrer – aquelas caudas ainda levantaram e bateram, espaço, feito palma seca de buriti, na poeira, chiou-chiaram, chocalhado, até um fim... Caminhando, no vau da noite, se chega até na beira do Inferno. As pessoas grandes tinham de repente ódio umas das outras. Era preciso rezar o tempo todo, para que nada não sucedesse. A noite é triste (ROSA, 1969, p. 116/117).

Note-se que, antes do relato, o narrador introduz o tema "O tamanduá", que serve como uma espécie de título à pequena narrativa que vem a seguir, à maneira de um pequeno conto incrustrado no conto maior.

Conforme menção anterior, na busca de narrativas indígenas que tivessem o buriti como referência, chamou a atenção uma história recolhida entre os índios Xerente, no estado de Tocantins (antiga região norte de Goiás), pelo etnólogo alemão Curt Nimuendajú. Esse autor, que viveu várias décadas entre os índios brasileiros, registrou essa narrativa em sua visita a essa etnia, em 1937. A história encontra-se no volume *The Serente*, publicado em Los Angeles em 1942 e recebe aqui tradução minha:

> Numa tribo Xerente vivia um velho krieri'ekmu e sua esposa também idosa. Na época de amadurecimento dos frutos do buriti, o casal se mudou para um riacho, ergueu uma cabana e juntou vários cestos com frutos de buriti. A filha do casal de velhos visitou-os, dias depois, para ver como estavam. Ela os encontrou na cabana e notou, com espanto, muitas fibras de buriti penduradas ali, do melhor tipo, obtidas pelas camadas superiores das folhas jovens. Ficou surpresa também pelos muitos pedaços de ninhos de cupim por ali jogados. O velho casal deu todos os frutos que haviam colhido para a filha, explicando que eles já não conseguiam comer nenhuma fruta dura. Numa segunda visita aos pais, muitos dias depois, a moça não os encontrou, achando, em seu lugar, não muito longe da cabana, um casal de tamanduás deitados, cobertos por suas caudas em disfarce "Padi". Por toda parte havia pedaços de ninhos de cupim e todos os montes de cupim da vizinhança estavam quebrados. A filha procurou por sinais de seus pais por toda a parte, mas achou apenas os daqueles tamanduás. Ao voltar para sua aldeia, a mulher contou ao marido o que encontrara, dizendo não haver sinal dos pais, tendo encontrado apenas aqueles dois animais estranhos perto da cabana. O marido foi imediatamente até o local, acompanhado da esposa, para ver o que estava acontecendo. Os tamanduás, farejando sua aproximação, trotaram em direção a uma ilha, mas o homem alcançou-os e espancou-os até a morte. Enquanto a mulher assava a carne, ele procurou em toda a vizinhança pelo velho casal, mas não encontrou nada além dos rastros dos tamanduás. Os dois voltaram para casa com a carne e as duas máscaras rituais. À noite, o sangue do casal assassinado se transformou em grande número de tamanduás que se aproximou da vila. Na manhã seguinte um velho morador do local foi à cabana para ver se poderia explicar o desaparecimento dos velhos. Quando voltou, chamou o marido da filha e disse que os tamanduás que ele matara eram seus sogros, que haviam se disfarçado daquela maneira. As roupas foram preservadas como forma de lembrar o evento e eram renovadas para o festival Padi, "festa do tamanduá" (NIMUENDAJU, 1942, p.67/68).

Um breve comentário sobre esse mito: o buriti, tão importante à cultura Xerente, é o que faz o casal de velhos se mudar, na época da maturação de seus frutos. A colheita, como uma provisão para uma jornada – proximidade com a morte? – fica para a filha do casal, jovem, casada, provavelmente fértil, pois a falta de dentes, advinda do envelhecimento, impede-os de comer os frutos. Os tamanduás não têm dentes, ou os possuem pouco desenvolvidos, o que torna mais relevante a aproximação do casal de velhos com esse animal. Chama a atenção, também, as nobres fibras de buriti, aparentemente difíceis de serem conseguidas, extraídas das folhas mais jovens e que serviriam para a construção dos trajes rituais. A transformação do casal em tamanduás,

metáfora da morte, indica a passagem para outra esfera da existência e parece incompreensível para a filha, que chama o marido. A fúria do marido, aparentemente inexplicável, perfaz e precipita, de forma violenta, o que poderia ser feito de maneira menos abrupta. O sangue derramado semeia a terra, fazendo brotar outra colheita, de tamanduás. O sentido da fartura e da colheita, final de um processo que pede uma continuidade – o da semeadura –, parece encenado na sucessão de gerações, dos velhos que deixam a herança, material e cultural, para a filha jovem. Mas é necessária a presença de outro elemento da tribo, também idoso, para dar sentido ao que ocorrera, estabelecendo o nexo causal entre o casal assassinado e o novo ritual, Padi.

Curt Nimuendaju (1942, p. 68), não presenciou esse ritual, tendo de contar com o relato de informantes. Segundo o autor, o ritual não tem conotação sagrada, sendo uma festa na qual uma dupla encena a morte do casal mítico. A dança ritual é acompanhada por grandes chocalhos, feitos de frutos de cabaça, de mais de três metros de comprimento. Nimuendaju conclui que esse ritual é "coisa do passado" dessa etnia, pois, embora houvesse a indicação de que certa tribo organizaria a cerimônia, não era observável qualquer movimentação de seus componentes para que ela de fato acontecesse.

Tendo em mente o mito recolhido pelo etnólogo alemão e focando o núcleo da ação, a morte do casal de tamanduás por meio violento, voltemos ao texto de Rosa.

Admite-se aqui não só a possibilidade da narrativa indígena, mas também o volume de Curt Nimuendaju, *The Serente*, no qual ela se insere, ter servido de fonte para a ficção de Guimarães Rosa, dada a semelhança entre diversos pontos passíveis de serem identificados entre eles. A possibilidade de estabelecer elos entre a prosa rosiana e a etnografia de Nimuendaju já foi estabelecida pela crítica, como se pode ler no volume de Lúcia Sá, *Literaturas da floresta*, de 2012.

O autor mineiro, obviamente, aproveita alguns dos elementos do mito Xerente de acordo com o critério de construção de sua narrativa, sendo imprescindível marcar as diferenças entre o texto de "Buriti" e o do etnólogo.

Algumas semelhanças entre as duas histórias são claras, desde a mais geral, como o casal de tamanduás vitimados por uma fúria aparentemente inexplicável, espancados até a morte, o sangue derramado pelo ato violento até os pequenos detalhes, pelo fato de ser um casal, deitados (na lenda) /dormindo (em Rosa).

Rosa centra sua atenção sobre a morte violenta do casal de animais, não havendo qualquer menção ao que acontece antes ou depois no mito indígena. Nada se registra no texto recolhido pelo etnólogo sobre a reação dos animais, exceto sua tentativa frustrada de fuga ante a aproximação do genro. O espancamento até a morte, sucintamente pontuado em Nimuendaju, ganha grande ênfase no trecho de "Buriti". Fica patente o efeito dramático, exacerbado, como a marcar a vitória da brutalidade desmedida sobre a inocência, que, indefesa, recorre, sem resultado aparente, ao sagrado, na menção a Nossa Senhora. Essa brutalidade das "pessoas mais velhas", primeiro dirigida contra os meninos/animais indefesos, se reverte no "ódio" das "pessoas grandes" umas contra as outras, dado que também aparece no mito.

Após o relato do mito, o etnólogo descreve brevemente o ritual. Ele aponta para o uso de chocalhos, "dance rattles", durante a celebração. Esse detalhe é mencionado no texto de Rosa, servindo aos seus propósitos expressivos: "Os tamanduás se abraçavam, em sangues, para morrer – aquelas caudas ainda levantaram e bateram, espaço, feito palma seca de buriti, na poeira, chiou-chiaram, *chocalhado*, até um fim..." (ROSA, 1969, p. 117, grifo meu).

Numa primeira leitura, pode parecer que a mais evidente relação entre o texto rosiano e a narrativa indígena é de ordem visual, figurativa. A proximidade entre as recordações traumáticas vividas por Miguilim, figurados na imagem do tatu sendo caçado, tanto em "Campo geral" como em "Buriti", estendem-se ao tamanduá. No entanto, a análise comparativa entre os textos revela uma estreita relação entre as histórias, de natureza propriamente estrutural.

Levando em consideração a sequência na qual se insere a menção à narrativa Xerente em "Buriti", pode-se cogitar o mote da perseguição e morte dos animais, sem causa ou esclarecimentos aparentes, como sendo o elemento que justifica sua inserção no curso da obra. Isso reforça e potencializa o temor de Miguel/Miguilim ante a noite do sertão que evoca, para ele, o escuro do Mutum, permeado de medo, violência e incerteza.

Mas, além da violência evocada no trecho de Rosa, há ainda a relação com o mito indígena também pela conexão do tamanduá com a velhice, que é explícita na tradição Xerente. Diga-se, para deixar ainda mais evidente a associação do tamanduá com a velhice, que o abade Claude d'Abeville (1975, p. 200), em 1614, ao tratar da fauna da

ilha do Maranhão faz a seguinte observação sobre esse animal: "Embora seja comestível e o comam os índios velhos, recusam-se os moços a fazer o mesmo, alegando que, se comessem a carne desse animal que se alimenta de formigas, ficariam débeis e sem coragem na guerra".

A questão da velhice, e sua proximidade com a morte, aparecem transversalmente em "Buriti", nos momentos em que a perspectiva narrativa se aproxima à de Miguel.

Logo no início da novela, no terceiro parágrafo, o narrador retrata o jovem Miguel que se aproxima do Buriti Bom, mas estaciona o jipe próximo ao regato onde parara na primeira viagem. O trecho a seguir precede a rememoração do último serão de Miguel passado no Buriti Bom, quando conversa em separado com Maria da Glória: "[...] bastava a gente guardar um pouco o silêncio, e o confuso de sons rodeava, tomava conta. *Como a infância ou a velhice – tão pegadas a um país de medo*" (ROSA 1969, p, 83, grifo meu).

Próximo ao fim da primeira parte, pouco antes de finalizar outro trecho no qual esse serão é o foco de suas lembranças, o narrador, colado à perspectiva de Miguel, registra o seguinte:

> *Envelhecer devia de ser bom – a gente ganhando maior acordo consigo mesmo*. Minha mãe dizia: – Todo amor... *A meninice é uma quantidade de coisas, sempre se movendo; a velhice também, mas as coisas paradas, como em muros de pedra sossa. O Mutum. Assim, entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais*. De preto, em alegria, no mato, o mutum dansa de baile. (Ibidem, p. 139/140, grifos meus).

O narrador traz para o primeiro plano a questão do passado traumático da criança Miguilim, registrada de forma plena em "Campo geral", com as perspectivas atuais do adulto jovem Miguel. Não resta dúvida de que a escuridão da noite e seu "confuso de sons" evocam o "país de medo" que permeiam tanto a infância, já vivida, quanto a velhice, que ainda está por vir, imprevisível. As únicas certezas são as marcas deixadas pelo passado e a morte, que a todos alcança. Ao medo registrado no início da narrativa, contrapõe-se a possibilidade da construção de algo qualitativamente melhor ("envelhecer *devia de ser* bom"). No caminho da juventude à velhice, constata-se a "quantidade de coisas" que vai do movimento incessante à gradativa imobilidade, dos muros de pedra sossa, empilhadas, sem argamassa. A síntese do vivido, do que há entre a meninice e a velhice é imprecisa, pois "tudo se distingue pouco, tudo perto demais".

No meio do caminho tanto pode haver a pedra, ou o núcleo duro da violência desmedida, quanto o amor, o "destino verdadeiro", nas palavras do narrador.

A narrativa indígena incrustrada no texto literário de Rosa traz, de forma evidente, a questão da brutalidade que marca a vida adulta, pedra de toque para o Miguilim dentro de Miguel. E, por assim dizer, criptografada metonimicamente na associação da velhice com a figura do tamanduá, a menção ao dilema de Miguel ante o curso da vida e a velhice, suas vicissitudes e incertezas.

Importante frisar que, apesar do peso dessa vivência traumática, Miguel não se deixa intimidar e se dirige ao Buriti Bom, com a intenção de desposar Maria da Glória. Embora o desfecho de "Buriti" se dê antes de sua chegada ao local, o movimento do protagonista é no sentido da materialização de seus objetivos.

Para concluir...

A referência de Rosa ao mito Xerente coloca a cultura do índio na linha de outros textos clássicos que servem de "bateria" à sua elaborada escrita. Em carta endereçada a Edoardo Bizarri, na qual trata das múltiplas referências à *Divina comédia* e à *Bíblia* presentes em "Dão-Lalalão", Rosa (2003, p. 86/87) se refere a esses textos da seguinte forma:

> [...] foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos. [...] no nosso caso, ainda que tosca e ingenuamente, o efeito visado era o de inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal. Seriam espécie de sub-para-citações (?!?): isto é, só células temáticas, gotas de essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as "fórmulas" ultra-sucintas. (Um pouco à maneira do processo de modificações do tema – que ocorre, na música, nas fugas?) E para funcionar, apenas, em passagens de ligação, como coloração do pano-de-fundo.

O procedimento de "evocar" determinado texto, "inoculando" a tradição em sua obra ou "impregnando-a" com determinada referência parece evidente no estudo comparativo aqui apresentado.

No entanto, é fato de que não estamos diante de um texto "clássico", no sentido tradicional do termo. Trata-se, na verdade, de uma relação que aqui se estabelece entre o texto de Rosa e uma tradição pouco mencionada pelo autor, embora seu interesse pela cultura do índio seja antiga[2].

[2] Durante os anos de 1933 e 1935, o autor mineiro trabalhou no Serviço de Proteção ao Índio, órgão federal que daria origem à FUNAI. Em carta endereçada à sua primeira mulher, por ocasião do exame para o ingresso no Itamaraty, cita seus "estudos especializados de anthropologia e ethnographia [...] e de

Mas, seguindo a indicação de Rosa a Bizarri e colocando o texto de Nimuendaju ao lado do trecho de "Buriti", é possível identificar o mito funcionando como uma espécie de "célula temática", que concentra parte do drama de Miguel. Essa "passagem de ligação", pedaço das paisagens sonoras captadas por Zequiel, decerto colore o pano de fundo da narrativa, sendo questionável o "apenas", mineira e estrategicamente colocado na missiva. Na realidade, o pano de fundo, aqui, é chamado para tomar o primeiro plano, o que pode trazer surpresas para o estudo crítico da obra de Guimarães Rosa.

Referências

ABBEVILLE, C. **História da missão dos padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas**. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1975.

GALVÃO, W.N. e COSTA, A.L.M (orgs.) **Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa**. Instituto Moreira Sales: São Paulo, 2006.

NIMUENDAJÚ, C. **The Serente**. Trad. Robert H. Lowie. Los Angeles: The Southwest Museum Administrator of the Fund, 1942.

ROCHA, E.S. **O corpo da noite: uma leitura de "Buriti", de João Guimarães Rosa.** Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP, sob orientação da Profa. Dra. Yudith Rosenbaum, 2017. Acessível no endereço: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03022017-124626/pt-br.php

ROSA, J.G. **Noites do sertão**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, J.G. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SÁ, L. **Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana.** Trad. Maria Ignez França. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

linguística também" (sic), mencionando artigos que escrevera sobre o Esperanto, nos quais menciona os índios "Ká-shi-nauás." (ROSA *apud*, GALVÃO e COSTA (orgs.), 2006, p. 15).

MÁRIO PALMÉRIO CRONISTA: OS CONFINS NAS PÁGINAS DO JORNAL *LAVOURA E COMÉRCIO*

Viviane Cristina Oliveira (UFT/ UFMG)[1]

Resumo: Este trabalho visa apresentar algumas crônicas publicadas por Mário Palmério, na década de 1980, no jornal uberabense *Lavoura e Comércio*, crônicas que nos permitem algumas considerações sobre o escritor a partir de seu arquivo e de suas práticas arquivísticas. Práticas que se dão a perceber em sua leitura das antigas edições do jornal, selecionando e publicando fragmentos da história municipal em um exercício de escrita que, partindo das possibilidades que o arquivo permitia para a reconstituição de flashes da cidade, reencena obras anteriores, possibilitando ao leitor vislumbrar o trabalho minucioso do pesquisador, atento no registro de dados regionais.

Palavras-chave: Jornal; Arquivo; Mário Palmério.

Entre 1986 e 1988, Mário Palmério manteve no jornal *Lavoura e Comércio*, de Uberaba, uma coluna intitulada "Lavoura e Commercio nos bons tempos...", pela qual apresentava ao leitor alguns fatos relevantes estampados nos primeiros anos de circulação dessa tradicional folha uberabense. Para falar sobre sua contribuição nesse veículo impresso, gostaria de pensar sobre o jornal enquanto uma instância de arquivamento ou, ainda, como uma figuração do arquivo, possível de ser vislumbrada em uma imagem acionada na primeira crônica publicada no dia 02 de setembro de 1986, a imagem da arca:

> A emoção é tal como se fora produzida pela descoberta de arca muito antiga, em esquecido sub-solo ou sótão avoengo, repleta de revelações. Assim a experimentei ao levantar a rija capa de papelão da pesada costaneira que encerra o tesouro do primeiro volume da demorada coleção LAVOURA E COMÉRCIO. Na lombada do cartapácio, a inscrição em ouro-velho: JULHO de 1899 – JULHO de 1902.[2]

Associada ao segredo, que sai do âmbito oficial do arquivo público para o familiar, a arca, como imagem usada para referir-se à retomada da história da cidade e de seus habitantes, aqui indicia uma escrita que se retém não somente em fatos históricos, a exemplo da fundação do município, seu destaque na região conhecida como Sertão da Farinha Podre, como também se retém nas miudezas cotidianas que despertam

[1] Graduada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia, mestre pela mesma instituição. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora adjunta do curso de Letras da Universidade Federal do Tocantins, campus de Porto Nacional. E-mail:vivianecristina@uft.edu.br

[2] Em "Lavoura e Commercio nos bons tempos...", n. 1, jornal *Lavoura e Comércio*, Uberaba, 02 de setembro, 1986, p.5. No Memorial Mário Palmério, na Universidade de Uberaba, estão disponíveis para consulta recortes dos números 1 ao 100 e dos números 132 ao 137, este último publicado em 11 de março de 1988. A pesquisa no acervo do autor, da qual o texto aqui apresentado é resultante, é desenvolvida sob a orientação do professor doutor Reinaldo Marques.

comparações sobre os modos de vida do presente em relação ao passado, incluindo os alimentos e seus nomes que despertam uma memória afetiva. Inaugurado em 06 de julho de 1899, o jornal se torna via tanto para a reconstituição narrativa da cidade, sua cartografia e sua história, como para a inserção de informações pessoais, notas inclusive sobre opções estilísticas recorrentes na escrita autoral.

Nos trânsitos entre o público e o privado, perceptíveis nos sentidos da palavra enquanto publicação diária e caderno de anotações pessoais, o jornal pode ser aqui lido de forma semelhante à proposta por Reinaldo Marques[3] ao tratar da correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Abgar Renault a partir do conceito de locação, locação enquanto lugar e enquanto encenação no sentido cinematográfico – uma cena gravada em locais fora do estúdio. Tal como as cartas que "constituem encenações de 'geografias literárias e culturais', além de biográficas e afetivas", funcionando como "locações de um filme, um documentário da vida, da formação intelectual e literária, da atuação política e literária dos escritores" (MARQUES, 2015, p. 174), o jornal igualmente pode ser lido enquanto encenação que entrecruza, fora do espaço da obra literária, roteiros pessoais e coletivos.

Constantes nos acervos dos escritores, os recortes de jornais indicam práticas de arquivamento e, no caso de *Lavoura e Comércio*, os recortes arquivados por Mário Palmério, disponíveis para consulta em seu acervo alocado na Universidade de Uberaba, indiciam as vinculações de sua trajetória e o jornal que, de intensa circulação no município, era conhecido pelo lema "se o Lavoura não deu, em Uberaba não aconteceu". Este *Lavoura* que validava o real, os fatos relevantes no cotidiano local, estampou em suas páginas, em números diversos, artigos da impressa nacional dedicados à obra do escritor uberabense, reduplicação da boa recepção crítica que se transmutava em tributo ao conterrâneo de projeção no contexto político e literário nacional. De tema para publicações, relacionadas seja à produção literária ou à atuação política, esta não encerrada findos os mandatos enquanto deputado federal entre as décadas de 1950 e 1960, uma vez que Palmério se manteve como reitor da Universidade de Uberaba por longos anos, o autor passa a atuar no jornal de forma a reencená-lo em sua coluna.

"Lavoura e Commercio nos bons tempos..." abre espaço, em um veículo de informação voltado aos fatos pertinentes às demandas e curiosidades de um presente

[3] No texto "Locações tardias do moderno – A correspondência entre Abgar Renault e Carlos Drummond de Andrade". Em MARQUES, Reinaldo. *Arquivos Literários:* teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 173-187.

imediato, para um passado reescrito a partir da história do *Lavoura e Comércio*, a partir da retomada de antigas edições, lidas e estudadas de forma a dar aos leitores fragmentos do que fora publicado, recortes do jornal dentro do jornal, que de forma metalinguística se faz republicar. Assim como tempos distintos se entrecruzam no arquivo enquanto espaço de ordens e desordens possíveis, o presente do arquivista misturando-se ao passado já inventariado, o jornal, na escrita palmeriana, torna-se via para recolocar o passado no presente, para relembrar ao leitor a feição memorialística gravada nos sentidos da palavra jornal, explícita em francês no uso do vocábulo journal enquanto diário, caderno de anotações pessoais.

Os fatos responsáveis por destacar Uberaba como polo agropecuário, em relação a outras localidades do antigo Sertão da Farinha Podre, são reapresentados ao leitor a partir do crescente prestígio do *Lavoura e Comércio* em sua circulação, inclusive, pelas regiões circunvizinhas. Sem deixar de notar, em sua primeira colaboração, que o jornal, "originariamente o porta-voz estatutário de um clube classista" (PALMÉRIO, 1986, p.5), possuía um viés de classe que fazia da escrita espaço para as demandas de fazendeiros e comerciantes, Mário Palmério se detém não somente nas ilustres genealogias uberabenses, mas também num cotidiano que se infiltra no correr das edições lavouristas.

Alertando o leitor de que haveria "nesses guardados oitenta e sete anos da vida de LAVOURA E COMÉRCIO, – posso garantir –, muito o que ler, muito o que recordar, e muito o que aprender" (PALMÉRIO, 1986, p.5), o autor de *Vila dos Confins* esclarece não ser o seu o trabalho ou o ângulo de um historiador, ocupado em resgatar a história do município ou, ainda, de um "estudioso do passado uberabense, entregando-me, - fosse este o caso –, com paixão, à pesquisa dos fatos merecedores de justa e permanente lembrança, e, também, à exposição de uma galeria dos nossos mais ilustres avoengos" (PALMÉRIO, 1987, p.5). Afirmando limitar-se "modestamente, à apaixonante leitura da coleção já quase nonagenária de LAVOURA E COMÉRCIO, recorrendo, vez ou outra, aos autores que se dedicaram, com pertinência e competência, ao levantamento da história uberabense" (PALMÉRIO, 1987, p.5), autores como Borges Sampaio, José Mendonça e Hildebrando Pontes, Mário Palmério opta pelo olhar do cronista, aquele que percebe as mudanças de estilo num jornal que "pregoeiro oficial de um clube classista, vai buscando apresentar-se à feição de um jornal tipicamente provinciano, noticioso da vidinha cidadã, rueiro e familiar, onipresente e serviçal" (PALMÉRIO, 1986, p.5). Vidinha que pode ser ficcionalizada considerando a relevância da folha diária para a obtenção de notícias, para a comunicação em tempos anteriores ao telefone como explica o cronista:

> Lembro, também, a esses mesmos leitores atuais, que a Uberaba de 1899 não dispunha, ainda, de telefone, e que as notícias só podiam correr através do lento e nem sempre credível "de boca-em-boca", ou, senão, via informação escrita, de jornal. E, para que não fique no ar a pergunta sugerida pela afirmação de não haver telefone na Uberaba de 1899, adianto que a utilíssima invenção não demorou muito a chegar, – ainda que tocada a pilha e magneto –, trazida por Alexandre da Cunha Campos e Silvério Silva, – duas notáveis personalidades da sociedade uberabense de então [...]. (PALMÉRIO, 1986, p.5)

Assim, como veículo para as notícias cotidianas, os fatos corriqueiros, a vidinha dos uberabenses que podiam se comunicar por vias escritas, as páginas do *Lavoura e Comércio* são relidas e retomadas pelo cronista que, recortando anedotas, receitas culinárias, listas de secos e molhados, orações, sonetos, recados, revisita a cidade, seu passado, ligando aos dados historiográficos a ficção latente na escrita jornalística, no jornal como o lê Benedict Anderson ao tratar da nação enquanto comunidade imaginada. Fator de integração comunitária, de criação de um imaginário coletivo, o jornal, diz Anderson (1983), na fragmentação e diversidade das informações, cria enredos e personagens que podem retornar ou não à ordem do dia, ligando leitores e histórias distintos por convenções literárias. De tal potência ficcional, que gesta elos dentro de uma comunidade, entre membros que em sua maioria não se conhecem, se vale Mário Palmério para reapresentar a cidade aos seus moradores e, nesse itinerário, apresentar a si e sua obra, permitindo que o leitor vislumbre seu arquivo de escritor atento aos falares regionais.

Nesse sentido, entre comentários e reproduções de antigas matérias jornalísticas sobre eleições, construção da Casa de Misericórdia, criação de gado zebu, instalação de luz elétrica ou, ainda, "a apresentação inaugural, em Uberaba, da notável invenção do cinema, à época ainda chamado de cinematógrafo" (PALMÉRIO, 1987, p.5), Palmério se apresenta em sua devoção à Nossa Senhora da Abadia, cuja festa é tema de algumas crônicas, que incluem poemas dedicados à santa. Lance biográfico que podemos flagrar, de forma menos aparente, quando tece comentários sobre os "quintais fazendeiros", espaço da produção da farinha caseira, tema que entrelaça ao relato do passado uma memória afetiva:

> [...] não se pode nem de longe, confrontar a farinha contemporânea com a farinha dos priscos tempos. A de antigamente, extraída da macaxeira – a suave e doce mandioca mansa – plantada frescamente na fértil vizinhança de um curral ou de um chiqueiro, e preparada em casa... e lavada no alegre rêgo d'água da porta-de-cozinha... e ralada à mão de moça... e espremida e coada no inteligente tipiti de taquara... e torradinha no cigano tacho-raso de cobre... e servida na forma daqueles

> leves, estralejantizinhos beijus, que se desmanchavam na boca... tão saborosos, tão saudosos, tão presentes na nossa memória adulta que a palavra "beiju" eternizou-se, virada em tropo designativo de bondade, encanto, supra-sumo, gostosura... metáfora de tudo que é apetitoso, como, por exemplo, "aquele amor de criaturinha, ah que tetéia, ah que beiju!"... Hoje em dia, a farinha-de-mandioca é simplesmente o fim: produzida em fábricas pelas pás e manoplas indiferentes das máquinas, a droga que nos empurram não é, não é farinha não... é piçarra árida, é um cascalhinho miúdo, granítico, insolúvel, sem-graça, desenxavido...- é um troço xingado de "farinha de pau" pelos destabocados nortistas e nordestinos! (PALMÉRIO, 1986, p.5)

Nesse movimento de comparação entre o presente e o passado, a farinha surge como metonímia de um tempo lento, de produção artesanal, recordado em pormenores e associado a afetos e sensações intensificados nas reticências que cortam as descrições da antiga fabricação dos beijus. Esta palavra que, no texto, desdobra-se à maneira das fichas e anotações vocabulares que Mário Palmério produzia e arquivava como subsídio para a composição ficcional. Em seu acervo, cadernos e fichários guardam registros de palavras e expressões regionais, constantemente ilustradas por frases e orações que exemplificavam os usos diversos das mesmas, usos que o autor faz o leitor notar nesta referência aos beijus, ao ilustrar o sentido carinhoso da palavra pela frase "ah que beiju!". Em fragmentos de crônica como este, encontramos, inclusive, traços coloquiais, a exemplo do uso de diminutivos como "estralejantizinhos", característicos dos processos de representação da fala regional em *Vila dos Confins* e *Chapadão do Bugre*, obras que o leitor reencontra nas crônicas seja por temáticas comuns aos enredos, como as fraudes eleitorais em Uberaba semelhantes às descritas em *Vila dos Confins*, seja por referências diretas, caso de *Chapadão do Bugre*, citado a propósito da reprodução dos fatos em torno da chacina de Passos, fatos noticiados pelo *Lavoura e Comércio*.

No trabalho de pesquisa arquivística, Mário Palmério nos reinsere na rota das contradições e desajustes da modernidade, anunciadora da luz elétrica, do cinema e dos automóveis, ainda que o espaço ao redor não correspondesse às novidades. Desajustes que se fazem notar, por exemplo, em relação à chegada do primeiro automóvel em Uberaba, em 1907, acontecimento narrado a partir da dúvida dos moradores se seria este um "parente próximo do trem-de-ferro" ou se as "ruas, ainda não empedradas, esburacadas e lamacentas, resistiriam ao peso da máquina construída de puro ferro" (PALMÉRIO, 1987, p.5), trecho semelhante a cenas de *Vila dos Confins*, nas quais bichos e homens se questionavam sobre um avião que chegara à Vila em função das disputas eleitorais. Talvez, possamos mesmo dizer que, também semelhante ao enredo deste livro,

no qual as tensões políticas se dão a perceber sem que o narrador se afaste da superfície dos fatos ou da paisagem, nas crônicas publicadas no *Lavoura e Comércio* os atritos, as disputas políticas e sociais são aplainadas na voz de um bom contador de histórias, que não escapa a certas rasuras dos seres e quadros que pinta.

Contador que refaz, mesmo que implicitamente, alguns roteiros que percorrera, dando ao leitor a possibilidade de vislumbrar seu arquivo e seu trabalho arquivístico, atento à linguagem e às geografias, a linguagem tomada como tema de observações em sua coluna a partir da referência a opções estilísticas, como o emprego da "locução adverbial, que gosto de repetir, pouco usada entre nós, mas deliciosa, como em geral o são as expressões do linguajar gauchesco: 'de recém', em vez de recentemente..." (PALMÉRIO, 1987, p.5). Reconstituindo a cartografia da cidade, indicando os antigos e então atuais nomes de ruas, reinserindo Uberaba na rota das relações com outras cidades do Triângulo Mineiro, Palmério reencena o lugar, ensaia reconstituir fatos e dados a partir da seleção de antigas matérias publicadas, movimento do arqueólogo que, reconstituindo na história do jornal a história da cidade e, a partir destas, sua história de escritor residente na cidade, finda por confrontar-se com um excesso que impossibilita qualquer ordenação ou reprodução integral. Ainda que muitas notícias pudessem ser copiadas, muitas anedotas recontadas, listas de nomes, ruas e alimentos reproduzidas, sempre resta algo que escapa às listagens, o passado avolumando-se na arca que o cronista abrira inicialmente e que, após meses de pesquisa, o faz notar a impossibilidade de tudo registrar.

Diante da inviabilidade de percorrer todo o arquivo do jornal, o autor indicia a necessidade de um recorte diante de um trabalho para o qual a vida se fazia curta: dizia ele, em crônica de 30 de dezembro de 1986, que deveria saber escolher "entre as muitas coisas guardadas nos arquivos de LAVOURA E COMÉRCIO, as mais agradáveis e as mais úteis" uma vez que não dispunha "de mais quarenta anos de vida para se somarem aos muitos que já me pesam..." (PALMÉRIO,1986, p.5). A possibilidade da morte, que pulsa no arquivo como o lê Derrida, se faz perceber não somente como risco na velhice, mas como risco inerente à acumulação documental, ao excesso de textos a serem lidos e selecionados.

Como afirma Derrida, o impulso de apagamento e destruição está na raiz mesma dos dispositivos e monumentos de "acumulação e capitalização da memória sobre algum suporte e em algum lugar exterior" (DERRIDA, 2001, p. 23), sem o qual não haveria desejo de retenção da memória, de luta contra a finitude. O jornal, pelo excesso inerente

ao ritmo em que as notícias se dão e se descartam, se constitui neste mal de arquivo que apaga muito do que teria valor para uma posterior recepção e que pode ser acessado por esse trabalho de escritores arquivistas. Contra o esquecimento de lances importantes de seu local de pertencimento Mário Palmério publica suas crônicas, seu último trabalho dado aos leitores, um trabalho de arquivo, luta que outro autor presente em suas notas vocabulares também empreendeu em jornais: Bernardo Élis. Este autor que, mesmo não citado nominalmente, podemos reencontrar em uma das últimas crônicas de Palmério, quando este se refere às lutas entre coronéis e jagunços em São José do Duro, atual Dianópolis no Tocantins, palco do conflito ficcionalizado pelo escritor goiano no romance *O tronco*.

Retornando à possibilidade de ler, pela coluna de Mário Palmério, o jornal como uma locação em que atores se dispõem numa cena externa, podemos imaginar, então, o encontro dos dois autores numa cena externa às suas obras e, mesmo, às suas respectivas biografias. Como sugere Eneida Souza (2011, p. 21), ao tratar da crítica biográfica, nos intercâmbios entre realidade, vida e ficção são possíveis e interessantes as relações estabelecidas a partir da liberdade de "montar perfis literários que envolvem relações entre escritores, encontros ainda não realizados, mas passíveis de aproximação, afinidades eletivas resultantes das associações inventadas pelo crítico ou escritor". O jornal, na ficção que abarca e sugere, pode ser assim via para a aproximação de escritores como Mário Palmério e Bernardo Élis, ambos envolvidos em projetos de retomada de uma memória local, no caso de Élis retomada de Goiás, sua história e seus intelectuais, temas que tratou em seus escritos publicados também em alguns jornais, a exemplo do *Diário da Manhã*, de Goiânia.

Autores que poderíamos tratar, ou ficcionalizar, neste congresso sediado em Brasília, a partir de suas rotas pela capital federal, Palmério enquanto deputado e Élis como escritor que se dedicou a algumas impressões sobre a capital que saudara por visibilizar Goiás, o Brasil Central. Aliás, pode-se arriscar dizer que na escrita de Bernardo Élis Brasília permanece Goiás, um Goiás mais afamado que guardava resquícios da antiga rota de passagem que se constituía o planalto central, passagem das pessoas que vinham do **N**orte para o Sul. Nesse sentido, vir a Brasília, cidade que podemos ler na rota dos versos de Augusto Niemar (2019, p. 56) como "uma porção de terra/ cercada de goyazes por todos os lados", é também rever certo itinerário, certas impressões do autor engajado na luta contra o esquecimento da terra e da cultura goianas, esquecimento dos homens que outros lugares ocupam nas partilhas do sensível, geralmente invizibilizados no espaço

comum, aos quais dedicou obras como *O tronco*. Mas, pela extensão do assunto que nestas páginas não caberiam, fica esta narrativa, este encontro, para outras crônicas, outras incursões por jornais e arquivos que, ao presente, possibilitam novas rotas de acesso a obras e autores como Mário Palmério. Este cronista cuja escrita nos permite atravessar fronteiras, entrar em Goiás ou nesta Brasília, idealizada enquanto atuava como deputado a ensaiar um relatório sobre fraudes eleitorais, relatório que desaguou na ficção de *Vila dos Confins*, esta crônica ainda atual de um país cujas ordenações estatais se fazem e refazem nos arranjos e jogos de poder.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo:* uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ÉLIS, Bernardo. *Goiás em sol maior*. Goiânia: Poligráfica Indústria e Comércio, 1985.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos Literários:* teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

NIEMAR, Augusto. *Poemas da rua do fogo*. Brasília: Avá Editora Artesanal, 2019.

PALMÉRIO, Mário. *Vila dos Confins*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.

PALMÉRIO, Mário. *Chapadão do Bugre*. Rio de janeiro: José Olympio, 2006.

PALMÉRIO, Mário. "Lavoura e Commercio nos bons tempos...". *Lavoura e Comércio*, Uberaba, n.1, 02 set.; n. 02, 05 set.; n. 33, 30 dez. 1986; n.56, 24 mar.; n.45, 10 fev.; n.5, 12 set.; n.98, 28 ago.; n.95, 18 ago. 1987, p.5.

RANCIÈRE. Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SOUZA, Eneida Maria. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

O "SUL MAGNÉTICO" E A HABITAÇÃO DOS CORPOS MÓVEIS DE PAISAGENS EM *DESMEDIDA* E *PAISAGENS PROPÍCIAS*, DE RUY DUARTE DE CARVALHO

Juliana Campos Alvernaz (PUC-Rio)[1]

Resumo: Este artigo tem como objetivo pensar as paisagens captadas em duas narrativas do autor angolano Ruy Duarte de Carvalho, *As paisagens propícias* (2005) e *Desmedida – Luanda – São Paulo – São Francisco e volta – crônicas do Brasil* (2007), as quais residem em uma fronteira entre o movimento e a imagem; entre a descrição fotográfica e a descrição em deslocamento. Tais descrições são atravessadas pelo outro, representado pelos pastores Kuvale, sociedade nômade de práticas não-ocidentais do sudoeste de Angola. Considerando que a paisagem, segundo Michel Collot (2010), consiste num recorte do ponto de vista de quem observa, refletiremos sobre as descrições espaciais das obras escolhidas, bem como seus efeitos literários na relação Eu-outro-espaço.

Palavras-chave: Sul; espaço; alteridade; Ruy Duarte de Carvalho

> **"**Habito um corpo móvel de paisagens
> protegidas por clareiras de fartura.
> Habito um movimento *e a minha pátria*
> *é todo o continente de que não sei o fim.*"
> (CARVALHO, 2005b, p. 63, grifo do autor)

A epígrafe deste artigo foi retirada de um poema do escritor, poeta, cineasta, antropólogo e artista plástico angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941 – 2010). Será a partir desse corpo móvel o qual habita o sujeito poético e, também, o autor-narrador-personagem das narrativas *As paisagens Propícias* (2005) e de *Desmedida – Luanda – São Paulo – São Francisco e volta (*2007) que faço uma reflexão sobre a paisagem. *As Paisagens propícias* é o segundo volume da trilogia *Os filhos de Próspero* – antecedido por *Os papéis do inglês* (2000) e sucedido por *A terceira metade* (2009). Só para situar esse livro na trilogia, em *Os papéis do inglês* o autor-narrador parte em uma viagem em busca dos papéis do inglês, Archibald Perkings, personagem principal de sua narrativa construída aos olhos do leitor. No final do romance, o autor-narrador se depara com novos papéis misturados aos papéis do inglês, os quais seriam os papéis do branco da Namíbia. *Paisagens Propícias* se trata, portanto, deste branco da Namíbia: Severo (SRO). Ao passo que *Os papéis do inglês* configura-se como um romance um pouco mais curto e de uma viagem única, *As paisagens propícias* constrói-se a partir de muitas viagens e travessias feitas tanto pelo autor-narrador quanto pelo personagem Severo,

[1] Graduada em Letras (UFF), Mestre em Estudos de Literatura (UFF), doutoranda em Literatura, Cultura Contemporaneidade (PUC-Rio). Bolsista Capes. Contato: jcalvernaz@id.uff.br

que também assume a voz narrativa na terceira parte da obra. As travessias são repletas de resgates históricos, digressões políticas e filosóficas e etnografias para reconstruir e entender as viagens do branco da Namíbia.

Já *Desmedida* consiste em um compêndio de crônicas, como o próprio autor afirma (CARVALHO, 2010, p. 149), com várias reflexões comparativas entre Angola e Brasil, mesclando paisagens reais com paisagens literárias. O conjunto de crônicas e ensaios foi escrito durante a viagem do autor-narrador ao Brasil para visitar, especialmente, os sertões de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, com a fronteira do literário e não-literário atravessada. A dinâmica do relato parte do que o autor leu e viu, e o que ele vê está permeado pelo o que leu. O viajante, assim, consegue enxergar a partir de sua bagagem literária e sociológica, visto que o imaginário local, neste caso o trajeto pelo Rio São Francisco, é definido pelas representações de suas leituras. Os textos sobrepostos na narrativa participam da existência dos espaços, para ele, não-europeus em uma região não-europeia. Ruy Duarte de Carvalho, portanto, reinterpreta uma geografia localizada no Sul, refletindo sobre o lugar de Angola e Brasil no mundo contemporâneo.

Sendo assim, o presente texto tem como objetivo pensar as paisagens captadas em *As paisagens propícias* e *Desmedida*, as quais residem em uma fronteira entre o movimento e a imagem; entre a descrição fotográfica e a descrição em deslocamento, almejando compreender, principalmente, quais os aspectos políticos aí implicados. Tais descrições em movimento são atravessadas pelo outro antropológico, representado por sociedades nômades de práticas não-ocidentais do sudoeste de Angola.

Do sul magnético

Ruy Duarte não participa do grupo de escritores do pós-independência que se ocupou em representar Angola e seus aspectos políticos de desigualdade urbana a partir da capital, Luanda. O autor direcionou seus escritos, desde as primeiras produções (seja em prosa ou em verso), para o Sul do país, isto é, para outros cenários e trânsitos, aparatado de sua carga teórica e prática antropológica, cinematográfica e literária. Dessa maneira, a literatura de Ruy Duarte de Carvalho, segundo Ana Mafalda Leite (2012), mostra, por meio de uma "fusão entre *ser-terra-escrever*" (p. 118) – e acrescento o "outro" –, uma radicação de um corpo do Sul (e quase obsessão) que se

movimenta pelas paisagens do Sul[2]. Tal movimento se dá por meio de uma descrição em deslocamento, em uma transumância[3] das geografias e dos pastores, constantes personagens e interlocutores nas narrativas duartianas. Além disso, ao recusar a cidade considerada mais importante de Angola durante aquele momento e, também, desconsiderar as demarcações coloniais, nota-se um movimento de descolonização do espaço. O interesse pelo Sul poderia também incidir em uma "recusa de ver Angola de maneira isolada" (CHAVES, 2011, p. 49). Há, em suma, um corpo móvel de leituras que se coloca incessantemente em suas próprias narrativas e coloca em dúvida tanto a própria etnografia quanto a literatura, desnudando um projeto marcado por diluição das fronteiras entre gêneros, "errância" e ruptura com normatividades da escrita literária e etnográfica.

Da Paisagem

Segundo Michel Collot (2010), a paisagem é um aspecto espacial diretamente ligado à percepção de quem vê, isto é, parte do ponto de vista de quem observa, constituindo "o aspecto visível, perceptível do espaço" (COLLOT, p. 11, 2010). Consiste, assim, em uma "atividade constituinte de um sujeito". Nas obras selecionadas, há um evidente movimento do autor em colocar paisagens e trajetos contaminados pela leitura do autor-narrador, como ele mesmo assume em *As paisagens propícias*: "Nas paisagens que se reconhecem estará até, e às vezes sobretudo, o que delas, e sobre elas, e a partir delas, se pensou antes das viagens" (CARVALHO, 2005, p. 131). O espaço, portanto, constitui-se como um mobilizador do discurso narrativo e digressivo, estabelecido a partir dos deslocamentos do autor-narrador por territórios namibianos, angolanos e brasileiros. Nessa visada, o narrador indica que as paisagens garantem o caminho, isto é, são o guia. O diálogo texto/viagem/outro é, portanto, produto dos excessos de citações, descrições e divagações que se fazem ensaísticas e narrativas ao mesmo tempo.

A "noção geográfica" e as paisagens captadas pelo sujeito poético e narrativo poderiam abarcar o que entendo por reações anticoloniais, ainda que no código e cosmovisão do colonizador, ensaiando o oposto das convenções estéticas de construção

[2] Cf. os poemas *O Sul* e *venho de um Sul* e outros do livro *Chão de oferta*.
[3] A transumância é uma prática de sociedades nômades, como os Kuvale, de migrar para área propícias para criação do gado de acordo com as estações.

da paisagem, a qual exclui certas imagens e sujeitos que sobre(vivem) às margens do "belo", constituinte do paradigma paisagístico que a filósofa francesa Anne Cauquelin aponta. Cauquelin (2007) afirma que a paisagem é uma invenção alicerçada em um paradigma ocidental, com origens nos modelos clássicos greco-romanos (harmonia, belo, prazer, idílico, etc). Segundo a autora, esse paradigma pressupõe a paisagem como um enquadramento de alguma parte da *Natureza*, podendo configurar como um conceito único, o de *natureza-paisagem*. Sendo assim, há uma afirmação e evidenciação das geografias dos pastores e consequente obliteração da geopolítica do colonialismo, representada pelas linhas cartográficas que separam Angola de Namibe. Ao mesmo tempo, a narrativa tenciona sujeitos instalados em vidas fronteiriças, de mestiços e "estrangeiros de si mesmos".

A noção de não-fronteira também é metaforizada no próprio procedimento literário de desfazer as territorialidades fixas dos gêneros (antropologia, literatura, ensaio, crônica, testemunho, relatório enográfico, diário, poesia, pintura, cartografia). Dessa maneira, consoante à visão da pós-autonomia literária de Ludmer (2010), as linhas fronteiriças foram dissolvidas. Assim, a transumância literária e paisagística do sujeito narrador por paragens de países limítrofes, desconsiderando as linhas divisórias, lida com a também desconsideração das linhas fronteiriças dos gêneros da escrita, por meio de uma transumância, também, dos gêneros.

Em *Desmedida,* Ruy Duarte faz algumas ponderações sobre sua interlocução com os pastores. Apesar de assumir também o papel do etnógrafo, vai além e busca pensar e viver com os pastores a partir de uma simetria de posição e fazer, inclusive, o inverso do que a etnografia tem feito, propondo falar do mundo ocidental aos pastores: "E não terá chegado para mim, também, o tempo de pôr-me agora é a falar do mundo para pastores, em vez de andar a falar de pastores para o mundo?" (CARVALHO, 2010, p. 282). Nesse sentido, esse livro é divido em duas "metades". A primeira volta-se para um compêndio de crônicas com paisagens brasileiras, sua viagem, a história do Brasil, encontros no Brasil e o país como paisagens semelhantes às de Angola. A segunda metade é o Ruy Duarte de volta à Luanda (e depois para o Sul de Angola), onde ele propõe falar do Brasil aos pastores.

Para além da noção de paisagem e das próprias paisagens, pretendo considerar suas descrições, tendo em vista a concepção de descrições como democracia literária

(RANCIÈRE, 2010) para investigar se há ou não uma democratização das vozes silenciadas pelo colonialismo[4].

Democracia literária

Das descrições em movimento, paisagens e corpos não se limitam a um "efeito de real" ao estilo barthesiano, ou seja, do supérfluo inútil como forma de trazer os aspectos mais próximos do real nas narrativas. Distante disso, as descrições nos livros de Carvalho produzem sentidos que passam pela política. Para pensar esse aspecto, recorro a Rancière:

> A "insignificância" dos detalhes equivale a sua perfeita igualdade. Eles são igualmente importantes ou igualmente insignificantes. A razão para isso e que eles se referem a pessoas cujas vidas são insignificantes. Essas pessoas abarrotam todo o espaço, não deixando margem para a seleção de personagens interessantes e para o harmonioso desenvolvimento de um enredo. (RANCIÈRE, 2010, p. 78)

Em *As paisagens propícias*, o autor-narrador apresenta esse espaço e essas paisagens habitadas por pessoas consideradas insignificantes pela sociedade ocidental, as quais são alvos constantes de uma imposição ocidentalizante. As descrições de paisagem no livro podem funcionar, portanto, como uma forma de crítica política, como uma resposta ao colonialismo, dada a organização perceptiva da paisagem do ponto de vista dos pastores, desconsiderando demarcações geopolíticas coloniais. É o que podemos apreender no trecho a seguir, em que se vê a cosmovisão pastoril, colocando criticamente a cartografia que importa aos pastores, a cartografia da "não-fronteira":

> O homem vivia nem a um dia inteiro de jornada era, já na vertente desse tal platô, quando afunda para a cama do Kunene e se estendem para cima as margens aluviais do grande rio que os pastores dali só podem entender sem ter em conta que de um lado é Angola e do outro é Namíbia. (CARVALHO, 2005, p. 121)

Nesse sentido, consideremos as travessias de Severo, o personagem principal. Ele se torna uma personificação especular desse sujeito de não-fronteira, visto que transita entre as cosmogonias pastoris – aventurando-se nas adivinhações em cabritos – e as cosmogonias ocidentais de elite, como no episódio das aguarelas, em que ele vai a uma exposição de um sul-africano, em um hotel pomposo na Cidade do Cabo, África do

[4] Ainda não sei se há essa polifonia, para usar o termo de Bakhtin, inscritas nas descrições de paisagens porque acredito que é preciso considerar o colonialismo imbrincado na própria etnografia, a qual o autor ao mesmo tempo que a denuncia, usa.

Sul. A paisagem e essa representação do espaço e dos sujeitos, no livro, configuram-se como reações a barbárie colonial, das dominações dos corpos e dos lugares.

Considerando o exposto, há duas percepções diferentes de paisagem que são postas em discussão ao longo de todo o romance. Em um primeiro plano, verifica-se uma exploração das paisagens coloniais/do dominador, aos olhos, por exemplo, da fotografia do administrador colonial sul-africano Carl Linsingen Hahn (1886 – 1948). Tratam-se de fotografias dos corpos raquíticos de namibianos que acentuam o exótico e justificam a dominação camuflada de salvação. Essas paisagens são o tempo todo recuperadas, ironizadas e criticadas pelo autor-narrador e por Severo (na terceira parte do livro). São paisagens que representam o excêntrico, o estereótipo, a salvação do indígena e o racismo recorrente nas críticas obstinadas ao paternalismo antropológico – aquele que se propõe tanto a salvaguardar uma cultura exótica e expô-la em uma vitrine europeia, quanto reforçar a busca por uma pureza étnica racial perdida no passado. O autor-narrador faz tais questionamentos em tom de ironia, mostrando a "bondade perigosa"[5] por traz do paternalismo (LEIRIS, 2011) e, recorrendo a James Clifford (2014), à alegoria etnográfica de resgate.

Por outro lado, há uma apreensão de paisagens anticoloniais, de uma cosmovisão pastoril e de negação de fronteiras da geopolítica colonial, criando novas cartografias heterogêneas e móveis, como as das sociedades pastoris transumantes, especialmente os Himbas. No capítulo sobre as adivinhações, à título de exemplo, Severo traz os himbas (povos nômades do norte da Namíbia) e o processo de modernização/progresso imposto a eles. Cogita-se a instalação de uma barragem hidrelétrica no Kaokô, no Epupa, à mando do governo, o que se mostra um evento controverso. O discurso do governo era de que o progresso fazia falta para os habitantes daquele território. No entanto, houve uma briga entre o governo, que alimentava um discurso de exaltação do progresso, e os militantes ambientalistas defensores dos direitos indígenas. A crítica do personagem estava no fato de que eram dois polos ocidentais – "emanações tributárias do império civilizocentracionário global" (CARVALHO, 2005, p. 287) – que disputavam o futuro dos Himbas, sem envolver os próprios Himbas na discussão, os quais nem eram informados sobre as reuniões. Sendo assim, eles são alvos de uma pressão

[5] Termo utilizado por Clarice Lispector no conto "A menor mulher do mundo", inserido no livro *Laços de família* (1960).

ocidentalizante contínua de um lado e, de outro, de uma antropologia da salvação, do branco e sua "bondade perigosa".

Em suma, *As paisagens propícias e Desmedida* são obras metalinguísticas construídas por paisagens, entendidas aqui como organização perceptiva, e suas descrições em constante deslocamento, juntamente com os narradores viajantes. Tal deslocamento se dá em um processo de autorreferenciação, remetendo-se aos próprios procedimentos literários (escrita críptica) e à transumância dos gêneros textuais, característica de uma literatura pós-autônoma. O que marca uma relação entre o sujeito, o espaço e a alteridade. Sujeitos esses que são colocados em espaços de não-fronteira, no caso de *As paisagens propícias*, e de contiguidades, no caso de Desmedida. Além disso, esses sujeitos não se configuram como agentes de paisagem, mas sim vítimas desta. Localizados no Sul, os narradores questionam paisagens pré-construídas dos antropólogos, viajantes, fotógrafos e governo como devedores de uma colonização e de tutela perigosa, contrapondo a uma paisagem heterogênea de "metafísicas pastoris" e anulação de fronteiras, onde tudo é Sul. Essas são reações à barbárie dos processos de dominação e resgate europeus.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares* – Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papirus, 2012.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *As paisagens propícias*. Lisboa: Cotovia, 2005a.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Lavra: poesia reunida 1970/2000*. Lisboa: Cotovia, 2005b.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Os papéis do inglês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Desmedida: Luanda – São Paulo – São Francisco e volta. Crônicas do Brasil*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

CHAVES, Rita. "Representação do espaço e deslocamento das utopias". IN: PADILHA, Laura Cavalcante & SILVA, Renata Flavia da (orgs). *De guerras e violências – palavra, corpo, imagem*. Niterói: Editora da UFF, 2011.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica* – Antropologia e literatura no século XX. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

CLIFFORD, James & MARCUS, George (orgs). *A escrita da cultura:* poética e política da etnografia. Trad. Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro: EdUERJ. Papéis Selvagens Edições, 2016.

COLLOT, Michel. "Pontos de vista sobre a percepção de paisagens". In ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Org.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos.* Niterói: EdUFF, 2010.

LEITE, Ana Mafalda. "Radicação, reescrita e recomposição: a poesia de Ruy Duarte de Carvalho". IN *Oralidades e escritas pós-coloniais*: estudos sobre literatura africana. Ed Uerj, 2012.

LEIRIS, Michel. "O etnógrafo perante o colonialismo". In SANCHES, Manuela. *As malhas que os impérios tecem – textos anticoloniais e contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, LDA, 2011.

LISPECTOR, Clarice. "A menor mulher do mundo". IN: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LUDMER, Josefina. "Literaturas pós-autônomas". *Sopro* 20: panfleto político cultural, jan. 2010.

MARQUES, Diego Ferreira. *Saberes de Papel, Culturas da Reinvenção. Literatura, Antropologia e Colonialidade na narrativa de Ruy Duarte de Carvalho*. Dissertação defendida em 2007, Universidade Federal Fluminense, RJ.

RANCIÈRE, Jacques. "O efeito de realidade e a política da ficção". 2010

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*: ensaios sobre a ficção moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2017.